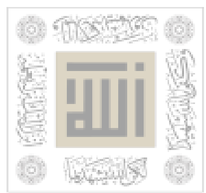
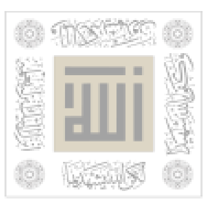



القضايا النقدية في النثر الصوفي



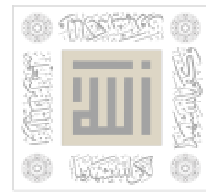

البريد الالكتروني: E-mail : unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتّاب العرب على شبكة الإنترنت

http://www.awu-dam.org

❑❑




د. وضحى يونس

القضايا النقدية

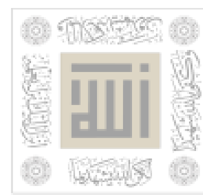
في النثر الصوفي

حتى القرن السابع الهجري




منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق ـ ٢٠٠٦




الإهداء

إلى الشجرة التي غرست جذورها عميقاً في تربة وجودي أهدي ثمرة من ثمارها

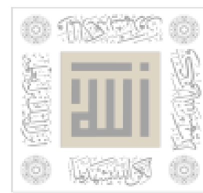
إلى أمي

إلى من أضاءتني دمعته...

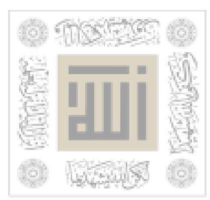
إلى أبي

إلى زهرات حديقتي

محمد... وسليمان وعلي


وقفية الأمير غازي للفكر القرآني
THE PRINCE GHAZI TRUST
FOR QUR'ĀNIC THOUGHT






μ

إذا كان حظُّ النثر العربي من النقد يسيراً، فإنّ حظ النثر الصوفي منه كان معدوماً، لأنّه هُمِّش، ولم يُعر اهتماماً وإذا كانَ ثمة حركة نقدية تناولت الصوفية مثل كتاب (اللُّمع في التصوف) للسرّاج الطوسي، وكتاب (طبقات الصوفية) لأبي عبد الرحمن السُلمي، وكتاب (حلية الأولياء) لأبي نعيم الأصفهاني، وغيرِها؛ فقد تناولتها بوصفِها ظاهرةً؛ إذ تمحورت حول التأريخ، والتصنيف، والتراجم، والجمع، والتحقيق، وتدوين الانطباعات العامة والذاتية عنها، والاهتمام بأبعادها الدينية والفلسفية، لا بأبعادها الفنية، فاكتفت بذكر أخبار الصوفيين، والتعريف بهم، ورواية بعض أقوالهم، وشرح أفكارهم المذهبية. فالنقد الذي تناولَ الفكر الصوفي وَسَمَهُ بالكُفر والضلال، والبدعة، والتعصب، والدروشة، والخروج على السُنّة، والشريعة، خاصةً حين تبلورَ في مذاهب فكرية فلسفية كالحلول في مدرسة الحلاّج، والإشراق في مدرسة السهروردي، ووحدة الوجود في مدرسة ابن عربي، والشهود في مدرسة النِّفَري.

أهملَ النقدُ روح الأدب التي تسري في نصوص النثر الصوفي على الرغم من ظهوره المبكر في القرن الأول الهجري على شكل مواعظ وحكم ارتقت في القرن الثاني إلى فن قصصي يُحاكي أخلاقيات المجتمع الذي نشأ فيه، قبل أن يتطور في القرن الثالث ليأخذَ بُعدَه الفلسفي في نصوص أدبية تكثرُ صورُها الفنية، وتتنوع أشكالُها التعبيرية، للدلالة على المعاني العميقة التي أرادها الصوفيون ترجمةً لأذواقهم الذاتية في الحب الإلهي، حتى القرن الرابع الهجري حيث تتأثر الصوفية بعلم الكلام، خاصّة النظر الفلسفي، والجدل المنطقي، فلم تعد أحوال الصوفيين، ومقاماتهم، ومواقفهم وجداً صوفيّاً خالصاً، بل تخلّلها التنظير، والتعليل، والتحليل، ما أكسبَ أساليبهم التواءً، ومعانيهم غموضاً، فضلاً عن ابتكار الكثير من المصطلحات الصوفية التي شكلَّت معاجم خاصة بهم. وفي القرون الثلاثة التالية تنوعت فنون النثر الصوفي بين المناجاة، والحِكَمْ، والمواعظ، والقصص التعليمية، والرسائل المتبادلة بين الشيوخ ومريديهم، وخواطر المناجاة، والتضرّع، والابتهال، وحكايات الخوارق، والكرامات، والأخبار الصوفية، وألوان التعبير عن المعارف الربّانية، والعلوم اللدنية، والأحوال القلبية، والمقامات الروحية، بوساطة أساليب يتجاور فيها المصطلح الفلسفي، والتعبير الأدبي في محاولة للإحاطة بالمعاني الصوفية الجديدة، الغزيرة والعميقة، وبجمال التجربة



الصوفية التي تُعبّرُ عنها، وفرادتها.

التقى كثيرٌ من النقد الحديث النقدَ القديم، في استهجان الظاهرة الصوفية فكراً وأدباً من خلال وصفِها بالتهويمات واللامعقول، ومن ثمَّ أُهمل النثر الصوفي؛ إذ إنّ أهم الدارسين الذين درسوا النثر العربي، مثل الدكتور زكي مبارك في كتابه (النثر الفني في القرن الرابع الهجري)، والدكتور شوقي ضيف في كتابه (الفن ومذاهبه في النثر العربي)، والدكتور عمر الدقاق في كتابه (ملامح النثر العباسي)، قد أحاطوا بكل أنواع النثر وأشكاله، لكنهم أهملوا النثر الصوفي، باستثناء نثر أبي حيان التوحيدي؛ لأنهم لا يعدّونَه نثراً صوفياً، فأُهمِل نتيجة لذلك البيان الصوفي الجديد، وأساليبه المبتكرة، فالصوفية فضلاً عن كونها ثورة مضامين هي ثورة أشكال فجَّرت اللغة المعهودة، فالتقت حضارةُ اللفظ حضارةَ المعنى، وانصهرت الحضارتان في بوتقة واحدة، مثّلت ذروة شامخة في البيان العربي، والإنساني، وأفرزت معياراً جديداً وحيداً لجمال الكتابة هو (الإبداع).

يمكن أن نستثني من النقاد المعاصرين الشاعر والناقد أدونيس والدكتور مصطفى ناصف؛ إذ دعا أدونيس في كتابيه (الثابت والمتحول)، و(الصوفية والسريالية) إلى نقل الكتابة الإبداعية الصوفية من هامش التاريخ الثقافي العربي إلى مساحة الضوء، وإلى الاهتمام بالبعد السيميائي التحويلي الذي لم تتمتع به كتابةٌ قبل النثر الصوفي؛ ومنح الدكتور مصطفى ناصف في كتابه (محاورات مع النثر العربي) نثرَ التوحيدي في (الإشارات الإلهية) اهتماماً مميّزاً، فدعا إلى تأويله باطنيّاً لاكتشاف البلاغة الصوفية الجديدة.

يتصدى البحث لدراسة القضايا النقدية في النثر الصوفي ـ معرفيّاً وتعبيرياً ـ باستخدام معايير النقد القديم، في محاولة لاكتشاف مدى استجابة ذلك النثر لتلك المعايير، ويقوم البحث بمهمته بوساطة مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة.

يدرس الفصل الأول القضايا النقدية في النثر العربي القديم؛ وهي ثلاث: قضية المقارنة بين الشعر والنثر التي حلّها النقد القديم بالمساواة بينهما جمالياً، فليس ثمة خلاف جوهري بينهما، بل خلاف كميّ وشكلي. وقضية اللفظ والمعنى التي حلّها النقد القديم ـ أيضاً ـ بالمساواة والتوحيد بين الشكل والمضمون، تأكيداً لوحدة اللغة والفكر، وتجسيداً لها. وقضية التنظير للبيان والبلاغة، حيث تخلّى النقد عن وظيفته في تحليل النصوص، وانصرف إلى الجمع، والشرح، والتبويب، والتلخيص.



ويدرس الفصل الثاني أبرز القضايا النقدية المعرفية في النثر الصوفي؛ وهي الحب، والمعرفة، والجدل، والخيال، والكمال، وعلاقة كل قضية بالأخرى. حيث تتداخل قضية الحب وقضية المعرفة؛ لأن المعرفة الصوفية هي معرفة القلب. وتتداخل قضية الحب . أيضاً . وقضيتي الخيال، والكمال؛ لأنَّ الخيال يُصوّرُ المحبوب بجمالٍ وجلال وكمال، فضلاً عن كون الخيال قضية معرفية تتصدّى لابتكار المثل الأعلى، وأمّا الجدل فكان القضية الأكثر تعبيراً عن المعاناة الصوفية.

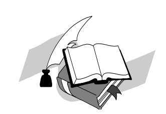
ويُعنى الفصل الثالث بقضايا نقدية تعبيرية؛ مثل (اللفظ والمعنى ومعنى المعنى)، و(الشطح) و(الرمز)... ويُعنى بقضايا نقدية بيانية وبديعية؛ مثل (التشبيه)، و(الاستعارة)، و(الكناية)، و(الجناس)، و(الطباق) باستخدام معايير نقدية قديمة، تصلح لدراسة النثر الصوفي بوصفه فرعاً من فروع الأدب العربي لا يمكن إهمالهُ، وتجنّب دراسته.

ويتضمن الفصل الرابع دراسةً تطبيقية لنصوص نثرية صوفية، وهي تتناول نصوصاً لأئمة هذا الفن في تراثنا الأدبي؛ كالحلاّج، والنِّفَّري، والسهروردي، والبسطامي، والتوحيدي، وابن عربي، في محاولةٍ لاكتشاف القيم الجمالية فيها، والبحث عن طريقة دراسة مُثلى تُوفِّقُ بين كونِها نصوصاً فلسفية، ونصوصاً أدبية في إطار تحليلها شكلاً ومضموناً، وتفسيرها بدراسة ألفاظِها، وتحديد المعاني الأساسية لهذه الألفاظ.

استعانَ البحث بأكثر من منهج، فبوساطة المنهج البنيوي تمت دراسة نماذج النثر الصوفي، من خلال إحصاء الألفاظ وتحديد معانيها الرئيسية المفردة، والسياقية، لإبراز المجالات الدلالية الرئيسية، وكان المنهجان التاريخي، والاجتماعي لدراسة موضوعات النثر الصوفي، ومدى تأثرها بواقع عصرها وحياة كُتّابها؛ والمنهج الأسلوبي للكشف عن الطاقات التعبيرية الكامنة في اللغة الصوفية ودورها الجمالي؛ وذلك بغية تحقيق أبرز الأهداف التي يتوخّاها البحث؛ وهو إدراك التحول الذي حقّقه النثر الصوفي، من مجرّد المضمون الفكري التقليدي للدين، إلى الشكل الأدبي الحرّ في التعبير عن معرفة الله، والذات، والوجود.

وذُيّل البحث بخاتمة تبرز أهم النتائج التي توصلّ إليها، وفي مقدمتها أنّ النثر الصوفي فن التأمل المُعبِّر عن المُطلق والهادف إلى الخلاص، بوساطة لغة جديدة تحاكي الانفصال عن المجتمع، والاتحاد بالله، اللذين يعيشهما الصوفي، حَالِماً بالتحول من إنسان إلى كون.

يأمل البحث أن يكون إضافة ذات نفع، في مجال الدراسات النقدية لتراثنا النثري، ولاسيما النثر الصوفي الذي لم ينل حظه من الاهتمام كما يجب، في الدراسات النقدية المعاصرة.







الفصل الأول

القضايا النقديّة في النثر العربيّ القديم

١ ـ المقارنة بين الشعر والنثر.

وُجِدَ فن النثر في مرحلة مُبكّرة من تاريخ البيان العربي، ومنذ العصر الجاهلي أخذ الكلام الفني المنثور، على شكل قصص، وحِكم في التطور، بدءاً بالمرحلة الإسلامية، حيث اتخذ شكل خُطَب ورسائل تُمليها ظروفٌ موضوعية، لعلّ أبرزها تنافس الأحزاب على الخلافة، إلى العصر العباسي؛ حيث يزدهر فن النثر، ويشملُ جوانب الفكر والشعور، وينطوي على أغنى المضامين وأكثرها تعدّداً وتشعّباً، نتيجةً للحيوية والتجدّد اللذين شهدتهما الحياة العقلية والوجدانية العربية، ونتيجة تصاعد مكانة الكاتب الناثر، وتحولات الثقافة العربية التي أفرزت مصطلح "صناعة الكتابة" إلى جانب مصطلح "صناعة الشعر".

وقد دفعت رغبةُ قويةُ، في تأكيد أصالة النثر الفني في التراث الأدبي العربي الدكتور زكي مبارك إلى اتخاذ القرآن الكريم دليلاً على وجود نثر فني جاهلي[١]؛ إذ إنّ نثراً يستحق كلَّ الاهتمام أُهمِلَ معْظم الإهمال من حركة النقد، التي انصرفت انصرافاً، يكاد يكون كُلّياً إلى الشعر، وذلك بسبب اعتقاد ساذج، هو أنّ النثر أداة أقرب إلى التعبير عن أغراض علمية، وسياسية ودينية، منها إلى التعبير عن الغرض الفني الأدبي، الذي استأثر الشعر بتناوله حسب النقد القديم، وإنّ ضآلة حظ النثر من الاهتمام، في تراثنا النقدي القديم، مقارنة بحظ الشعر، دفعت نُقّاداً معاصرين إلى التنبيه على قلّة الاهتمام النقدي عامةً بالنثر، على نحو ما

---

[١] النثر الفني في القرن الرابع ٤٤.



فعل الدكتور مصطفى ناصف حين قال.: "إنّ حقائق النثر العربي ما تزال مطويّة، وإنّ جدلاً ذهنيّاً خصباً متنوع المظاهر يحتاج إلى من يتتبعّه، وإذ ذاك تتغير مُقرّرات كثيرة[1]"، ومن ثمَّ أُهمِلَ التطور الهائل الذي أصابَ لغة النثر، حين ارتبطت التجربة الشخصية بقدرة ذهنية على التعبير لا مثيل لها.

هناك حقيقة نقدية مهمّة هي تهميش فن النثر في النقد العربي القديم؛ لأنّ الثقافة الرسمية السائدة كانت مرتبطة أشدّ الارتباط بالشعر، ما دفعَ النقّاد إلى المقارنة بين الشعر والنثر، فانقسموا فريقين: الأول يُفضِّلُ الشعر، والثاني يُفضِّلُ النثر، ويُقدِّمُ كل فريق براهينه لإثبات تفضيله.

يُعدُّ أبو حيّان التوحيدي أحدَ أهم النقّاد الذين تناولوا قضية العلاقة بين الشعر والنثر، حيث أثار معاصريه من النقّاد لمناقشتها إذ رأى أنّ منشأ هذه المشكلة فلسفي الطابع، ولاحظَ أنّ الذين يُفضِّلون الشعر على النثر أكثر من الذين يفضّلون النثر على الشعر، وعرض لآراء نقّاد من الفريقين، وللحجج والبراهين التي يسوقونها، لتأكيد صحة ما يرون، فالذين يُفضِّلون الشعر يُفضِّلونه من أجل أبرز مزيّة فيه؛ وهي الوزن، كأبي سليمان المنطقي الذي يرى أنّ النظمَ ممَّا تتقبّله النفس أكثر ممّا تتقبل النثر؛ ذلك لأنّ "النظم أدلُّ على الطبيعة، لأنّه من حيّز التركيب، والنثر أدلُّ على العقل، لأنّ النثر من حيّز البساطة، وإنّما تقبلنّا المنظوم بأكثر من تقُّبلِنَا المنثور لأنّا للطبيعة أكثر منّا بالعقل، والوزن معشوقٌ للطبيعة والحسّ[2]".

أمّا الجاحظ فيُفضِّلُ الشعر على النثر، ويجعلُ مقاييسه مصدراً لقياس النثر، وهذا ما قرأه الدكتور عبد السلام المسدّي في مجمل نقد الجاحظ، وأوجزهُ قائلاً: "الجاحظ يكاد يجعلُ من الشعر رمزاً للخلق الأسلوبي الأوفى، لذلك نراه يخصُّ نقد النثر، ببعض المقاييس المُستقاة من خصائص الحياكة الشعرية؛ كأن يكون الكلام قائماً على الشمائل الموزونة، حتى يكتسبَ ميزة الإيقاع المقطعي، وهذا ما يُعلّلُ الوصية الفنيّة المبدئية: "إنْ استطعتم أن يكون كلامكم كله مثل التوقيع فافعلوا[3]".

والمُظّفر بن الفضل العلوي كتبَ "نضرة الإغريض في نصرة القريض"، وفيه يُكرِّسُ خمسة فصول لوصف الشعر، وأحكامه، وتَبيّن أحواله، وأقسامه، وذكر

---

[1] محاورات مع النثر العربي ٣٢٩.

[2] المقابسات ٢٤٥.

[3] قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ وابن خلدون ١٣٨.



آلاته؛ من بلاغة، ونحو، وفصاحة، وحقيقة، ومجاز، وما يجوز للشاعر، وما لا يجوز، وفَضْلِ الشعر، ومكانته في الحياة العربية،والمفاضلة بين الشعر والنثر، لينتهي من ذلك كُلّه إلى تفضيل الشعر ونصرته، وتعداد فضائله التي يمتاز بها عن النثر، يقول: "ومن فضيلة الشعر أنّ الكلام المنثور وإنْ راقت ديباجته، ورقّت بهجته وحَسُنَتْ ألفاظه، وعَذُبَتْ مناهله إذا أنشده الحادي، وأورده الشادي، ومدَّ به صوته المُطربْ، ورفعَ به عقيرته المنشد، لا يُحرّكُ رزيناً، ولا يُسلّى حزيناً، ولا يُظهرُ من القلوب كميناً، ولا يُخَوّنُ من الدمع أميناً، فإذا حُوِّلَ بعينه نظماً، ووُسمَ بالوزن وسماً، ولج الأسماع بغير امتناع[١]".

فالمُظّفر يُفضّلُ الشعر على النَثر، لأنّ النثر يفتقر إلى عناصر تعودتها الذائقة الفنيّة العربية، ويملكها الشعر، وتكرّست بالنقد، هذه العناصر هي الإيقاع المُطربْ، الذي يُخاطبُ مشاعر السامعين فيُحرّكُ ساكنهم، ويُسلّي حزينهم، ويكشفُ عن المُخبّأ في نفوسهم من فرحٍ أو حزن، وفي رأي المُظفّر لا يمكن للنثر أن يقوم بمثل هذا الدور الخطير، إلاّ إذا تخلّى عن هويته العقليّة، واستعار هوية الشعر العاطفية.

لقد كانت إحدى أخطر نتائج تفضيل الشعر على النثر، والفصل بينهما، انقسام النص الإبداعي إلى مضمون سابق وشكل لاحق، وإلى اعتبار المعنى محور اهتمام النثر، واللفظ محور اهتمام الشعر. لكنَّ طغيان الاهتمام بالشعر وتفضيله على النثر، لا يعني إهمال النقّاد القدماء للنثر إهمالاً مطلقاً، فقد قاربوا الكثير من القضايا النقدية المتعلّقة به، ووضعوها محلّ اهتمامهم، مثل أدب الرسائل، والخطب، والبلاغة النثرية، والمفاضلة بين الشعر والنثر، وتصنيف النثر، وتنافس الكتّاب في ميدان الكتابة النثرية؛ ولذلك يمكن القول: إنّ المقارنة بين الشعر والنثر قضية أفرزتها مستجدات ثقافية، شهدها العصر العباسي، فقد وُلِدَ فنٌ جديد هو فن الكتابة، الذي أتقنه كُتّابٌ مجيدون، ونافسَ النثرُ الشعرَ، والكاتبُ الشاعرَ، في ظلِّ ظروفٍ سياسية وفكرية، ولم يعد الشعر ـ وحده ـ يستوعبُ ضروبَ الجدل والحوار والتناظر، التي استجدّت حول قضايا عقليّة، وصوفيّة، وفلسفيّة.

فالنثرُ قسيم الشعر في الفنون الكتابية، والنثر لغة العرب وكلامهم. ويُجمع بعضهم على الأسبقية التاريخية للنثر، إذ يرون أنّ النثر ـ إبداعيّاً ـ أصلٌ للشعر،

---

[١] نُضرة الإغريض في نُصرة القريض ٣٥٩.

فالشعرُ قبلَ أن يكون نظماً هو كلامٌ منثور جمعَتْ أشتاتَهُ الصنعةُ الفنيّة، وحين يتردّد أنّ النثر هو الحديث اليومي، فهذا لا يعني الهبوط بالنثر إلى مستوى الحديث المألوف بين الناس؛ لأنّ مثل هذا الحديث أنتجَ أدبَ المحاورات، وإلى نوع الكلام المنثور ينتمي حديث الرسول ρ، وتنتمي بلاغةُ الأعراب والحكماء، لذلك نجدُ عدداً وافراً من النقّاد القدماء يُفضلّون النثر، فها هو ذا أبو عابد الكرخي . على سبيل المثال . يقول: "من شرف النثر أنّ الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرُسل بالتأييد الإلهي كلها منثورة مبسوطة[١]". ويرى الكرخي . أيضاً . في أفضلية النثر على الشعر، أنّ النثرَ أصلُ الكلام، والنظم فرعه، والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل، لكن لكلِّ واحدٍ منهما زائناتٌ وشائنات[٢]". ويُلِحُّ على أهم سبب يجعلُ من النثر الأشرف، وهو أنّ النثر لغة الكتب السماوية، فهي كلُّها "منثورة، مبسوطة، متباينة الأوزان، متباعدة الأبنية، مختلفة التصاريف، لا تنقاد للوزن وتدخل في الأعاريض، ومن شرف النثر أنّ الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلّف منه أبعد، وهو إلى الصفاء أقرب[٣]"؛ فالكرخي يمدح النثر في شبهه بالكتب السماوية، وخاصة الشبه في ناحية تجسّد الوحدة الفكرية فيه، وبعده عن التصنّع الذي قد نجده في النظم فهو صناعي مأسور بالوزن، والقافية، وغيرها "وإذا كان باعث النظم الأول قبل العروض هو الذوق، فالذوق طباعي والطباعي هو مخدوم الفكر الذي هو منشأ النثر[٤]".

والمرزوقي أثار هو الآخر قضيّة المفاضلة بين النظم والنثر، في إطار محاولته تفسير ظاهرة موضوعية تتفرّع إلى ثلاث مشكلات؛ هي: تأخر الشعراء عن رتبة الكُتّاب، وقلّة المُترسلّين، وكثرة الشعراء. وذكر المرزوقي الأسباب التي أوجبت تأخّر الشعراء عن رتبة البلغاء، كما أوجبت أن يكون النثر أرفع شأناً من الشعر؛ وهي "الأول: أنّ ملوك العرب قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجّحون بالخطابة والافتنان فيها، وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويعدُّه ملوكُهم دناءة،، الثاني: أنهم اتخذوا الشعر مكسبةً وتجارة، والثالث: أنّ الإعجاز القرآني والحديث

---

[١] الإمتاع والمؤانسة ٢ / ١٣٣.
[٢] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٢.
[٣] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٢.
[٤] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٤.



النبوي وقعاً في النثر دون النظم[١]".

ثم ذكر المرزوقي السبب الخاص في قلّة المترُسلّين وكثرة المُفلقين، وهو أنّ "مبنى "الترسّل" على أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، مُتّسع الباع، واسع النطاق تدلُّ لوائحُه على حقائقه، وظواهرُه على بواطنه، إذا كان مورده على أسماع مفترقة من خاصيّ وعاميٍ، وأمّا مبنى الشعر فهو على العكس من جميع ذلك، لأنّه مبنيٌ على أوزانٍ مقدَّرةٍ، وحدود مُقسّمة، وقواف يُسَاقُ ما قبلها إليها[٢]". ولذلك فكُلُّ ما يُحمَدُ في الترسل ويُختار، يُذَمُّ في الشعر ويُرفض.

والقلقشندي أيضاً قارنَ بين المنظوم والمنثور، وفضّل المنثور، على الرغم من مزايا النظم وفضائله المتعدّدة؛ من وزنٍ، وقافية، وتوازن أجزاء، ومن مزيّةِ كونه ديوان العرب وكتاب تاريخهم، ووقائعهم، وسائر أحوالهم، فإنّ النثر حسب رأيه "أرفع درجة وأعلى رتبةً وأشرف مقاماً وأحسن نظاماً[٣]".

ويوردُ القلقشندي براهينه على هذا التفضيل، كمقارنته بين قول الإمام عليّ (كرم الله وجهه) "قيمةُ كُلِّ امرئٍ ما يُحسنه"، وما أنشده الشعراء في معناه، فأشار إلى انحطاط رتبة هذا القول حين وُظِفَّ في بيت شعر هو:

فيَا لائِمِي دَعْنِي أُغالِي بقيمتي　　　فقيمةُ كُلِّ الناسِ ما يُحسنونُه

وأوردَ شاهداً آخر على ما قال؛ وهو قول المتنبي في قلعة الحدث الحمراء:

وكانَ بِها مثلُ الجنونِ فأَصْبَحَتْ　　　ومِنْ جُثَثِ القتلى عليها تمائم

وقال القلقشندي عن نثر الوزير ضياء الدين بن الأثير للبيت السابق، وهو كأنما كان بها جنونٌ فبعث لها من عزائمه عزائم، وعلقّ عليها من رؤوس القتلى تمائم، "إنّه جاء في غاية الطلاوة[٤]"، فضلاً عن برهان آخر أورده القلقشندي يظهر في قوله: "وناهيك بالنثر فضيلةً أنّ الله تعالى أنزل به كتابه العزيز ونوره المبين، ولم يُنزِلْه على صفة نظم الشعر[٥]".

---

[١] شرح ديوان الحماسة ١/ ١٦، ١٧.
[٢] شرح ديوان الحماسة ١/ ١٨.
[٣] صبح الأعشى في صناعة الإنشا ١/٥٨.
[٤] صبح الأعشى في صناعة الإنشا ١ / ٥٩.
[٥] صبح الأعشى في صناعة الإنشا ١ / ٥٩.



وأحصى النقاد قدماء ومحدثين فروقاً كثيرة تقوم بين الشعر والنثر؛ كالوزن والقافية، والبناء الخارجي، ولغة التعبير، وخصوصية القصيدة التي لا يمكن بأي حالٍ أن تتحول إلى خطبة أو رسالة، بعكس النثر الذي يمكن تحوّله من فن إلى آخر، وفرق الموضوع، إذ تبدو أغراض النثر أكثر أهمية وجديّة من أغراض الشعر، وفرق الاستعمال الخاص للغة، وفرق الأسلوب، وفروق أخرى، لكنّها جميعاً لا تُلغي الاقتراب بين الشعر والنثر في جوانب معينة؛ كالموسيقى، والسجع، والاستجابة النفسية لكليهما، وتناسب الجمل.

ويُسجِّلُ د. صلاح فضل فرقين هما: فرق اللغة، وفرق طريقة التعبير؛ أمّا فرق اللغة، فلغة الشعر تتميز من لغة النثر بخصائص على مستويين؛ صوتي عروضي، ودلالي معنوي، ولذلك يرى في الشعر ذاته نوعين: شعر منثور يهتم بالمعنى مُغفِلاً الصوت، ونثر منظوم يهتم بالصوت والدلالة معاً، أمّا ما يتعلق بطريقةَ التعبير فسطر النثر يُعبّر عن الفكر بطريقة متتابعة من فكرة إلى أخرى، على شكل سلسلة مع تحفّظ واحد، هو أنّ حلقات السلسلة واحدة، بينما عناصر الفكر مختلفة أمّا أبيات القصيدة فتفتقر إلى هذا التتابع والترابط أحياناً[(١)].

وفي مجمل الموقف النقدي العربي من النثر، نجدُ أنّ النقّاد يسندون للإيقاع دوراً مهماً في تقريب النثر من الشعر؛ فالإيقاع هو الأساس الفنّي المحوري، وطرق تطبيقه أو استخدامه تختلف بين الشعر والنثر وأنواعهما، وحضوره أو غيابه في العمل الأدبي، هو المقياس الوحيد للكلام ليكون فنياً أو غيرَ فنّي؛ ولذلك نجدُ تقسيمات النقّاد لعموم النثر تكاد تنحصر في نوعين:

النثر العادي: وهو الذي يُبلغُ معاني منطقية بأدّق الألفاظ المختارة نحويّاً، من غير أدنى اهتمام بالجانبَ الصوتي (الإيقاع).

النثر الفني: وهو الذي يُعنى باللفظ، والتركيب؛ نحويّاً وصوتياً، لتكون لـه في النهاية صياغة إيقاعية موسيقية ملائمة.

بإزاء النقّاد الذين يُفضلّون الشعر على النثر، والنّقاد الذين يُفضلّون النثر على الشعر، نجدُ فريقاً ثالثاً يساوي بين الشعر والنثر، مستندين إلى فكرة رئيسية هي البناء، فالشعر والنثر متساويان في أنّ لكليهما بناءً يعتمدُ على التوزيع الشكلي؛

---

(١) النظرية البنائية ٣٦٩.

فمثلما تنقسمُ القصيدة إلى أبيات ينقسم النص النثري إلى فقرات.

يرى العسكري أنّ "المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه، وجودة مقطعه، وحُسن رصفه وتأليفه، وكمال صوغه وتركيبه؛ لأنّ الكلام يحسُن بسلاسته، وسهولته، ونصاعته، وتخيّرِ لفظه، وإصابة معناه، وجودة مطالعهِ، ولينِ مقاطعهِ، واستواء تقاسيمه، وتعادل أطرافه، وتشبُّهِ أعجازه بهواديه، ومآخيره لمباديه[1]"ويرى . أيضاً . أنّه "لا يحسن مَنثور الكلام ولا يحلو حتى يكون مزدوجاً، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلاماً يخلو من الازدواج[2]".

أمّا حازم القرطاجني فيُشبِّه بناء النثر ببناء الشعر؛ فبناء الشعر يبدأ بالأبيات، فالفصول، فالقصائد، وهذا يُناظر في النثر بناء الحروف، فالكلم، فالعبارات. يقول: "اعلم أنّ الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المُقطعّة من الكلام المؤلف، والفصول المؤلفة من الأبيات نظائر الكلم المؤلَفة من الحروف، والقصائد المؤتلّفة من الفصول نظائر العبارات المؤلّفة من الألفاظ. فكما أنّ الحروف إذا حَسُنَتْ حَسُنت الفصول المؤلّفة منها إذا رتبت على ما يجب كما أنّ ذلك في الكَلِم المفردة كذلك،وكذلك يحسُن نظم القصيدة من الفصول الحسان، كما يحسُن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحِسَان إذا كان تأليفها منها على ما يجب[3]".

ويبدو أنّ المساواة بين الشعر والنثر . عند القدماء . قائمة على تصّورٍ خاص يقول بتداخل الشعر والنثر، ويذهب إلى أنّ الشعرية، أو ما يمكن تسميته بالمستوى الفني العالي، يُحقّق للنص الأدبي وجوداً إبداعياً طالما توافر فيه، سواءٌ أكان شعراً أم نثراً. فابن طباطبا يرى أنّه "من الأشعار أشعار مُحكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نُقِضَتْ وجُعِلَتْ نثراً، لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها[4]". فالإبداع قد يؤدي إلى توافر النثر في الشعر، والشعر في النثر. يقول ابن طباطبا: "الشعر كلامٌ منظومٌ، بانَ عن المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خُصّ به من النظم الذي إن عُدِلَ به عن

---

[1] كتاب الصناعتين ٦٩.
[2] كتاب الصناعتين ٢٨٥.
[3] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ٢٨٧.
[4] عيار الشعر ١١.

جهته مجّتهُ الأسماع، وفسدَ على الذوق. ونظمهُ معلومٌ محدود[١]".

ومن الذين يساووَن بين الشعر والنثر أبو سليمان المنطقي، الذي يقول بتعادل فني الشعر والنثر، فلكلٍ منهما فضائل ومناقب، ولكلٍ منهما مثالب، ولإتقان كل فنٍ منهما هنَاك شروط، يقول: "وللنثر فضيلته التي لا تُنْكَر، وللنظم شرفه الذي لا يُجْحَد ولا يُسْتر؛ لأنّ مناقب النثر في مقابلة مناقب النظم، ومثالب النثر في مقابلة مثالب النظم، والذي لابُدّ منه هو السلامة والدقّة، وتجنب العويص، وما يحتاج إلى التأويل والتخليص[٢]".

أبو حيّان التوحيدي أيضاً يتبنى فكرة المساواة بين الشعر والنثر، إلى درجة المطابقة في الأهمية، والتوحيد في الأداء الفني، فالنظم والنثر يحتاجان إلى الإتقان والجودة، وشدّة تقاربهما تتجلّى بوضوح أكبر في الإيقاع والمحاكاة، وهذا ما كان يغلب على نثر القرن الرابع، ويُعبّر التوحيدي، عن هذا التقارب بالقول: "خير الكلام ما قامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم، يطمع مشهوده بالسمع، ويمتنع مقصوده على الطبع[٣]".

إنّ قراءة النقد المُوجّه للشعر، والنثر، تكشفُ عن كون القواعد النقدية مشتركة في دراستهما معاً؛ فقواعد البلاغة التي تنطبق على الشعر تنطبق على النثر أيضاً، ويرى قدامة بن جعفر أنّ البلاغة مفهومٌ ينطبق على النثر، والشعر معاً، ويُعرّف البلاغة بأنّها "القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام، وحُسن النظام، وفصاحة اللسان[٤]". فقُدامة يُوسّعُ مجال البلاغة، فمجالُها الكلام (القول)، ولا يُحدّده شعراً كان، أو نثراً بل يُحدّد مدى الإتقان، وحُسن الاختيار، وبراعة التأليف.

على الرغم من الاهتمام النقدي المُوجّه للنثر. ظلّ نقد الشعر طاغياً، كان نقد النثر موسوماً بضآلة حجمه، غيرَ مواكب لتطور النثر العربي الذي تناسب طرداً مع تطور الفكر العربي وتجدّده، بجوانبه العقلية، وخاصّة الفلسفية، والدينية، والأخلاقية، والوجدانية. حدث هذا التطور بسبب طبيعة الفكر النظرية غير المُقيّدة، والمفتوحة على المجهول الذي يتوق الإنسان إلى الإحاطة به، والنثر هو

---

[١] عيار الشعر ٥.
[٢] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٩.
[٣] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٩.
[٤] نقد النثر، المقدمة ٦.



الأداة الأقدر من الشعر على مساعدة الإنسان، في محاولة تحقيق هذه الإحاطة؛ وذلك هو الفرق الجوهري بين الشعر والنثر، وهو فرق "التوصيل"، فالنثر هو أداة توصيل أفكار كبيرة، وحتى يكون هناك نثرٌ راقٍ لابُدّ من توافر شروط فنية، وموضوعية، وقد يتمتع كثير من الشعر بوزنٍ وقافية، ويخلو من أية قيمة فنية.

إذن فقد حلَّ النقد "القديم، والحديث "إشكالية المُفاضلة بين الشعر والنثر بالتوحيد بينهما، ومساواتهما جماليّاً؛ لأنهما لا يقفان على طرفي نقيض، بل يُكمّل أحدهما الآخر، ويقوم كل منهما بمهمته في الدرجة نفسها من الأهمية، فالفن السامي قد يكون شعراً، وقد يكون نثراً، فلَيسَ من نُقطةٍ حاسمة تحدّد نهاية الشعر وبداية النثر، أو العكس، وإذا كان ثمة خلاف بين الشعر والنثر، فهو خلافٌ كميٌّ وشكليّ، وليس خلافاً جوهريّاً.

٢ ـ اللفظ والمعنى:

انقسم نقّاد اللفظ والمعنى فريقين:

الأول يرى أنّ اللفظ بائدٌ، والمعنى باقٍ، يُمثّله عبد القاهر الجرجاني، وأبو حيان التوحيدي.

والثاني يرى أنّ المعنى هو البائد، واللفظ هو الباقي، يمثّله الجاحظ، وكان الفريق الثاني هو الأقوى، بدليل انصراف أغلب الدراسات النقدية إلى أدب الصنعة، شعراً كان، أو نثراً؛ ذلك الذي يُعنى بالصياغة الشكلية، ويُهمل المضمون بما يحمل من معانٍ، وكان من أخطر نتائج الفصل بين اللفظ والمعنى، طغيان ظاهرة اللفظية على تراثنا الأدبي والنقدي على حدٍّ سواء، وطغيان ظاهرة الفصل بين اللغة والفكر من جهة، واللغة و الإحساس من جهةٍ أخرى، فأُهمِلَتْ طويلاً الكتابة الفلسفية، والاجتماعية والصوفية. رُغم ميلها الشديد إلى الأدب.

كان هذا الفصلُ خطأً نقديّاً؛ لأنّ اللغة هي الفكر، إذ الألفاظ هي المعاني، وما كان من مُسوّغٍ للفصل بينهما على نحو ما قالت النظريات النقدية القديمة، فبقيت اللغة وضعيةً اصطلاحية، قبل أن يأتي نقّادٌ وبلاغيون يستنبطون ما في اللغة من خصوصية الاستخدام الفني، الذي يبتعد بالألفاظ عن مستواها العادي، إلى مستواها الفني والرمزي، بعيداً عن مشكلات الصدق والكذب، والوضوح والغموض، والسرقات الشعرية؛ وهي مشكلات أثارها النقد القديم، في ظلّ توحيده المُقدّس بين اللغة الشعرية والشكل الثابت للقصيدة، كأحد مبادئ علم الجمال الاتباعي العربي، الذي لم يُعْنَ بجمالية الطاقة غير المنتهية الكامنة في اللغة،



والتي تُقابل الطاقة المنتهية في الشكل المحدود.

سبقَ الأدبُ النقدَ في شوط الحداثة، وظهرت كتابات أثارت حفيظة النقّاد وجدلهم، فنصبّوا أنفسهم حُماةً للغة التي فجّرها شعراء وكُتّاب محدثون، جعلوا منها، كما يقول أدونيس: "لغةً خالقةً باستمرار، لغةَ نبوءة، واستبطان واستكشاف تُحرّك وتفتح أبواب الاستباق[١]". فطغيان النظرة المنطقية للغة صرفَ انتباه النقّاد عن خفايا جمالية، بما فيها قوة الخيال، إلى مقياس نقديّ آخر، هو البلاغة والخطابة، وفي النقد القديم اختلط مفهوما البلاغة والخطابة، وشكّلاً مقياساً نقديّاً نجده أساساً واضحاً في نقد الجاحظ.

حَيّرت عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة في الطريق" النقّادَ، وخاصةً المحدثين منهم، حيث رأوا انحيازاً واضحاً إلى اللفظ، وتأسيساً لمذهب الصنعة على حساب مذهب الطبع. وسواء كان اللفظ في نقد الجاحظ أهم من المعنى، أو المعنى أهم من اللفظ، فهناك حقيقة هامة ينطوي عليها نقد الجاحظ،وهي أنّ للفظ فضلاً كبيراً في تأدية المعنى شعراً ونثراً، ويكون بذلك أول من أثار مشكلة اللفظ والمعنى، وأول من نادى بمذهب الصنعة القائم أساساً على مهارة استعمال اللفظ، يقول: "المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي و[المدني]، وإنّما الشأن في إقامة الوزن، وتخيّر اللفظ، وسهولة المخرج، و[كثرة الماء]، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعرُ صناعةٌ وضربٌ من النسج وجنسٌ من التصوير[٢]". وإذا كان بعض النقاد رأوا في عبارة الجاحظ تفضيلاً للفظ، فإنّ هذا لا يعني أبداً أنّ الجاحظ قد غفل عن الفرق بين التكلّف في اختيار الألفاظ، وصوغ العبارات، والاهتمام والبحث والتخيّر الحسن، حيث يعني هذا الاهتمام التنقيح والتهذيب، وصولاً إلى مجد الكتابة.

ولم يهمل الجاحظ المعاني إهمالاً كاملاً، فقد تحدّث حديثاً عارضاً عن المعاني القائمة في الصدور والأذهان والنفوس والخواطر والفِكَر.

يُعوّل الجاحظ على اللفظ؛ لأنّ المعاني . في رأيه . غير محدودة بينما الألفاظ محدودة، ولذلك تبدو مهمة المتعاطي مع الكتابة مُركّزةً على الألفاظ، والنص

---

[١] مقدمة للشعر العربي ٧٩.
[٢] الحيوان ٣/ ١٣١، ١٣٢.



التالي يُوضّح رأي الجاحظ في اللفظ والمعنى "حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ؛ لأنّ المعاني مبسوطة إلى غير غاية، وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة، ومُحصَّلة محدودة، وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ، خمسة أشياء لا تنقُص ولا تزيد: أوّلُها اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها، وحليةٌ مُخالفةٌ لحليةِ أُختِها[١]".

صحيحٌ أنّ عبارةِ الجاحظ المشهورةِ، لا تُصرّح بانتقاص قدر المعاني، لكنّها تشي بقلة اهتمام بها، وشدة اهتمام بالألفاظ، ويكاد يكون حديثه عن المعاني لا يُقارن بحديثه عن الألفاظ، فالمعاني . حسب الجاحظ . لا منتهية، وهي من ثمّ متوافرة لكلِّ من أراد أن يكتب، وفي هذا تبسيطٌ لفكرةِ المعنى، فهناك معانٍ لا يدركها كلّ الكتّاب، وهناك مناطق مجهولة في المعنى لم تُكتشف، كما في طرق الصياغة والتعبير. وليست نظرية الجاحظ في اللفظ والمعنى ظلماً للمعنى وحده، بل هي ظلمٌ للفظ أيضاً، ما دام يشترط للفظ البليغ مشاكلته للمعنى، وتعبيره عنه، وموافقته للحال، يقول: "متى شاكل اللفظ معناه، وأعربَ عن فحواه، وكان لتلك الحال وفقاً، ولذلك القدر لفقا، وخرج من سماجة الاستكراه، وسلم من فساد التكلّف، كان قميناً بحُسنِ الموقع، وبانتفاع المستمع، وأجدر أن يمنع جانبه من تناول الطاعنين، ويحمي عرضه من اعتراض العيّابين، ولا تزال القلوب به معمورة، والصدور مأهولة[٢]". يعني الجاحظ الاستخدام الاصطلاحي للألفاظ المعتمد على القاموس، لا الاستخدام الفني المطلوب في الشعر والنثر، ولكن لا غرابة، فهذه إحدى نتائج ارتباط مفهوم البلاغة بالخطابة، وفي سياق حديثه عن بلاغة المعنى، نكاد نستنتج تقسيمه المعاني إلى معانٍ عامة، ومعانٍ خاصة، ويقرن بالمعنى مصطلحات غير أدبية، بل هي أقرب إلى المنطق، كالصواب، والفائدة، وموافقة الحال والمقال يقول: "المعنى ليس يشرُف بأن يكون من معاني الخاصة، وكذلك ليس يتضع بأن يكون من معاني العامة، وإنّما مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقامٍ من المقال[٣]".

من ملاحظات النقّاد المحدثين على عبارة الجاحظ "المعاني مطروحة...."

---

[١] البيان والتبيين ١/ ٧٦.
[٢] البيان والتبيين ٢/ ٧.
[٣] البيان والتبيين ١/ ١٣٦.



ملاحظة للدكتور زكي العشماوي، يرى فيها أنّ عبارة الجاحظ المشهورة تتسم بالغموض، وعدم التحديد الصحيح والدقيق لمفهوم المعنى واللفظ على حدٍّ سواء، وفي رأيه أنّ الذي يُحدّد فهم الجاحظ للمعنى واللفظ هو كتاب "البيان والتبيين" كاملاً[١]. لكنّ المعنى المستفاد من رأي الجاحظ هو سيادة النظرة المنطقية للغة؛ فبلاغة اللغة هي بلاغة الخطابة، والمعنى يُوجد أوّلاً مستقلاً، ثم يتبعه اللفظ في إطارٍ من العناية الفائقة بالشكل، عن طريق الصياغة، والنسج، والتصوير.

تأثر النقّاد بعد الجاحظ برأيه "المعاني مطروحة في الطريق..."؛ فالعسكري يكادُ يُكرّرُ العبارة حرفيّاً، فيقول: "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأنّ المعاني يعرفها العربي والعجمي، والقروي، والبدوي، وإنّما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه[٢]". ورأي العسكري لا يُمثّل نفسه بقدر ما يمثِّل تيّاراً نقديّاً كاملاً، تيّاراً اتباعيّاً لا يجرؤ على القول بوحدة تقوم بين اللفظ والمعنى، لكنّ بعض النقّاد سلموا من بعض الخوف، ولمحّوا تلميحاً إلى تلك الوحدة كما في نص لابن رشيق القيرواني، يربط فيه بين اللفظ والمعنى "اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلمَ المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً[٣]"، ويقول أيضاً: "إذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحفَ فيه غيره من المعاني أو نقص ممّا أطاله سواه من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجهٍ عن وجهً آخر كان اسم الشاعر عليه مجازاً لا حقيقة، ولم يكن لـه إلاّ فضل الوزن[٤]".

المعنى هو المضمون، واللفظ هو الشكل، فالمعنى إذن هو الحياة الإنسانية بتاريخها، وأفكارها، وبيئاتها، وحضارتها، واللفظ إذن هو الصياغة من بناءٍ لغوي وأساليب بلاغة، كالإيجاز، والتوكيد، والتقديم، والتأخير، والقصر، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية، ما يُحّققُ الأداء التعبيري، وقد وقع الأدب والنقد معاً في مأزق الشكلانية الذي تجلّى في المبالغة في الشكل، وتنحية المضمون باستثناءات قليلة "أدبية ونقدية" حَثَّتْ على التحام الشكل بالمضمون، دون أن ترقى . خاصة النقدية منها . إلى القول بتداخلهما واتحادهما، وإلى القول بأنّ اللغة

---

[١] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ١٧٠.
[٢] كتاب الصناعتين ٧٢.
[٣] العمدة ٢٥٢.
[٤] العمدة ٢٣٩.

مرآة الفكر، والفكر مصدر اللغة، وأنّ الفن الحقيقي ابتكار واكتشاف على صعيدي الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى معاً.

انتقلت فكرة الشكل والمضمون إلى الأدب من الفلسفة حيث الشكل هو الصورة والمضمون هو الهيولى أو "المادة"، والعلاقة بينهما علاقة ارتباط كُليّ إلى درجة الاتحاد، وقد بدأت مشكلة الشكل والمضمون في الشعر، وكانت فصلاً بين اللفظ والمعنى، قال به المعتزلة انطلاقاً من مشكلة خلق القرآن، وقضية المجاز، فقد ذهب المعتزلة إلى التفريق بين "المدلول" و"الدلالة" في النص القرآني، فالمدلول معنى قائم في النفس، يسبق في وجوده الدلالة التي هي الألفاظ التي يُعبّرُ بها عن المعنى.

ظلمَ النقدُ العربي القديم "المعنى"؛ إذا لم يفهم من مصطلح المعنى سوى الفكرة العارية المجرّدة، فمعنى الشعر، ومعنى النثر هو الغرض أو القصد أو الفكرة، ولم يُدخِل النقد القديم الصورةَ الفنية في صلب المعنى. برغم أنّ "الصورة الفنية طريقةٌ خاصة من طرق التعبير، أو وجهٌ من أوجهِ الدلالة، تنحصرُ أهميتها فيما تُحدث في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير[١]". وذلكَ يحدث حين يتحقق في الصورة صدورها عن فكرة عقلية، أو شعور وجداني ثم تجسّدها بلغة فنية عالية، ويُقدّم معناها بطريقة تصويرية، وتجسيمية أحياناً: الأمر الذي يرفضه الموقف الإسلامي من الفن، حيث كرّس الفصل بين الشكل والمضمون "الشكل وعاء حيادي قائم بذاته موجود سلفاً، هو الشكل الجاهلي، والمضمون هو الإسلام بقيمه وموحياته[٢]".فقد كان توليد المعنى في الأدب كالبدعة في الشرع، وأثّرت هذه النظرة في نقد كل النقّاد، ولم تتجلّ في سوء تقديرهم للمعنى فقط، بل في سوء تقديرهم للفظ أيضاً. فهاهو ذا ابن قتيبة يجعل للألفاظ دلالات مفردة أو مستقلة، أمّا المعنى عنده فهو مجرد المحتوى المنطقي للكلام، كما يُقسّم الشعر قسمةً حادّةً صارمة يتضحُ فيها الفصل بين اللفظ والمعنى؛ فالشعر عنده أربعة أضرب: "ضربٌ حَسُنَ لفظه وجاد معناه، وضربٌ حَسُنَ لفظه وحلا ولا فائدَة في معناه، وضربٌ جاد معناه وقَصُرَت ألفاظه عنه؛ وضربٌ تأخرّ معناه وتأخرّ لفظه[٣]"، ويُعرّفُ ابن قتيبة اللفظ والمعنى فاللفظ هو وقع الكلمات، والمعنى هو الأفكار

---

[١] الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ٣١٤.
[٢] الثابت والمتحول ٣/ ٢٣٤.
[٣] الشعر والشعراء ١/ ٦٤، ٦٦، ٦٨، ٦٩.

الخُلقية والتصورات الغريبة والطرائق النادرة، يقول في أنحاء متفرقة من كتابه (هذه الألفاظ، أحسنُ شيءٍ مخارجَ ومطالعَ ومقاطع... وقد يُختار الشعر ويُحفظ، لأنّه غريبٌ في معناه،.... وهذا الشعر شريف بنفسه وبصاحبه...[1])،وهكذا فالشعر، يُنظر إليه من ناحية اللفظ والمعنى، في جودتهما، أو رداءتهما. أمّا التصوير الفني ونقل المشاعر، والأداء الإيقاعي، فلا يُقدِمّان للمعنى واللفظ شيئاً في النقد العربي القديم.

اهتّم قدامة بن جعفر بمشكلة اللفظ والمعنى، فقد تحّدثَ عن أنواع المعاني، وأهمها صحة التفسير، وعن أنواع نعوت المعاني كالتتميم، والمبالغة، والتكافؤ، والالتفات، وتحدّث . أيضاً . عن أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى، وهي أربعةٌ:

"المساواة: مساواة اللفظ للمعنى بلا زيادة ولا نقصان.

والإشارة: لفظ قليل ومعنى كثير.

والإرداف: في الدلالة على معنى، وهو لفظ يدل على معنى هو ردفه، وتابعٌ له، ولا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى.

والتمثيل: في الإشارة إلى معنى يُستعان بكلام يدل على معنى آخر[2]"، وتحدثّ قدامة عن عيوب اللفظ، وهي "اللحن والبعد عن سبيل الإعراب واللغة والمعاظلة "دخول الشيء في الشيء[3]"، وتحدث عن عيوب المعنى وهي "فساد الأقسام، وفساد المقابلات، وفساد التفسير، والاستحالة، والتناقض، وإيقاع الممتنع فيها في حال ما يجوز وقوعه، ويمكن كونه، ومخالفة العرف وأن ينسب إلى الشيء ما ليس له[4]"، كما تحدث عن عيوب ائتلاف اللفظ والمعنى؛ وهو أحد إخلالين: "إمّا أن يترك من اللفظ ما به يتم المعنى، أو أن يزيد في اللفظ ما يفسد به المعنى[5]"، ثم أخرج قدامة من ائتلاف عناصر الشعر (اللفظ والمعنى والقافية والوزن) أربعة ائتلافات؛ وهي "ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف الوزن مع اللفظ، وائتلاف المعنى مع الوزن، وائتلاف المعنى مع القافية[6]"، ويرى الدكتور زكي

---

[1] الشعر والشعراء ١/ ٦٦، ٦٨، ٦٩.
[2] نقد الشعر ١٥٣، ١٥٤، ١٥٧، ١٦٠.
[3] نقد الشعر ١٧٢، ١٧٤.
[4] نقد الشعر ٢٠٤.
[5] نقد الشعر ٢٠٥.
[6] نقد الشعر ١٥٣ ، ١٦٥، ١٦٧.



العشماوي في هذه الائتلافات "فساداً، وتفتيتاً ظاهراً لوحدة العمل الفني[١]"، وبرغم اهتمام قدامة بالمعنى، خاصةً في كتابه "نقد النثر"، حيث شغلت دراسته للمعنى الجزء الأكبر من كتابه، فخصّصَ له باباً مستقّلاً سمَّاه "باب المعاني الدال عليها الشعر" رأى فيه أنّ المعاني الجيدة لابُدّ أن تتوافر فيها صفاتٌ مثل:

صحة التقسيم وصحة المقابلات وصحة التفسير، والتتميم، والتكافؤ، والالتفات، فإنّ جنوح قدامة إلى الشكل ظهر في كتبه على شكل اهتمام بالترصيع، والسجع، والوزن، واللفظ، والتقسيم، والمقابلة، والتوازي،...الخ.

ناقدٌ آخر يُلمس في نصوصهِ ميلٌ إلى جهة المعنى هو القلقشندي، ففي معرض حديثه عن صنعة الكلام ومعرفة كيفية إنشائه وتأليفه، وفي معرفة المعاني في شرفها وفضلها يرى القلقشندي، أنّ المعنى بدن واللفظ ثوب، فالمعنى متبوع واللفظ تابع يقول: "وطلب تحسين الألفاظ إنّما هو لتحسين المعاني، بل المعاني أرواح الألفاظ، وغايتها التي لأجلها وُضِعَتْ، فاحتياج صاحب البلاغة إلى إصابة المعنى أشدُّ من احتياجه إلى تحسين اللفظ؛ لأنّه إذا كان المعنى خطأً كأن الكلام بمنزلة الإنسان الذي لا روحَ فيه ولو كان على أحسن الصور وأجملها[٢]". فاللفظ غير الفصيح يُسيء إلى المعنى روحاً، واللفظ جسداً، معناه أنّه لابُدّ من تلاؤم المعاني، وولادة الألفاظ مع الطبع، والسهولة، بعيداً عن التكلف، والغموض، والتعقيد.

وُجِدَ نقّاد آخرون، فهموا العلاقةَ بين الشكل والمحتوى (اللفظ والمعنى) فهماً أرحب، فسوّوا بينهما، ونظروا إلى هذه العلاقة في ضوء المفهوم الفلسفي للعلاقة بين المادة والصورة، وتعدّدت أسماء المعنى، ففضلاً عن معناه الاصطلاحي ظهرت أسماء كالمُبتدع، والمُخترع، والمُبتكر، والمُختّص، وظهرت قضايا نقدية أفرزتها مشكلة المعنى؛ كقضية التوليد التي عالجها النقد العربي تحت عنوان "السرقات".وهذا الاتجاه النقدي الرحب، نظرَ إلى العمل الفني بوصفه جسداً من ألفاظٍ ومعانٍ ومشاعر، وأفكار وخيالات، في حضور إبداعي كُلّيٍّ موحد، وإلى هذا

---

[١] قضايا النقد الأدب بين القديم والحديث ٢٨٧.
[٢] صبح الأعشى في صناعة الإنشا ٢/ ١٨٣.




الاتجاه ينتمي نقاد مثل التوحيدي، وعبد القاهر الجرجاني.

فأبو حيان يجمع بين اللفظ والمعنى، ويرى فيهما وحدةً وانصهاراً في بوتقة نحويّة لغوية بيانية بلاغيّة معاً، فالأجدر بالكاتب تحقيق هذه الفلسفة الخاصة للغة بعشق اللفظ والمعنى معاً يقول: لا تهوَ المعنى دون اللفظ، وكُنْ من أصحاب البلاغة والإنشاء في جانب[١]"، ويقول أيضاً: "حقائق المعاني لا تثبت إلاّ بحقائق الألفاظ، وإذا تَحرّفت المعاني فذلك لتزيّف الألفاظ فالألفاظ متلاحمة، متواشجة، متناسجة، فما سَلِمَ من هذه فقد أجحف بهذه[٢]"، وفي المقابسات يعرضُ التوحيدي تحت عنوان "الألفاظ والمعاني" رأياً لأبي بكر القومسي عن جمالية الألفاظ والمعاني، فجمالية الألفاظ في اختلافها في السمع، وجمالية المعاني في اتفاقها في النفس، كما يقول بعض الحكماء، وقد برّر القومسي هذا القول بعد أن أكدّ ملاحتَه وصوابه، سَوّغه بالقول إنّ اللفظ يستقبله الحس عن طريق السمع الذي يتبدّد بواسطته، بينما المعنى تستقبله النفس وتتوحدّ به، والحس تابعٌ للطبيعة، فكلّما اختلفت مراتبها على عادةِ أهلِها كان وشيُها أروع وأجهر، والمعاني جواهر النفس، فكلّما ائتلفت حقائقها على شهادة العقل كانت صورتُها أنصع وأبهر[٣]. فالمعنى أرفع مكانةً من اللفظ لثباته ولكونه آتياً من العقل، الخلاف بين اللفظ والمعنى أنّ اللفظ طبيعي والمعنى عقلي، ولهذا كان اللفظ بائداً على الزمان يقفو أثر الطبيعة بأثرٍ آخر من الطبيعة، ولهذا كان المعنى ثابتاً على الزمان، لأنّ مُسْتملى المعنى عقلٌ، والعقل إلهي، ومادة اللفظ طينية، وكل طيني متهافت[٤]".

أمّا عبد القاهر الجرجاني فهو من أهم النقّاد الذين درسوا مشكلة اللفظ والمعنى في النقد العربي، وإليه يعود فضل التوحيد بينهما، بعد قيامه بالتوحيد بين اللغة والفكر، وأتبع هذين التوحيدين بتوحيد ثالث، هو التوحيد بين التعبير والجمال، فضلاً عن ابتكارٍ لغوي جديد في دراسة الأدب، كان محور دراسته النقدية "النظم" ونظرية النظم هي نظريته القائلة: إنّ الألفاظ المفردة هي ذاتُ معانٍ إشارية، أمّا المعاني الحقيقية، والمُحدّدة فهي وليدة السياق الذي يمنحها شحناتها الشعورية، والذهنية. (الألفاظ المفردة لم تُوضع لتُعرف معانيها في أنفسها، ولكن لأن يُضّم بعضُها إلى بعض فيعرف فيما بينها فوائد، وهذا علمٌ

---

(١) الإمتاع والمؤانسة ١/ ١٠.
(٢) البصائر والذخائر م٢/ ١/ ٩٢.
(٣) المقابسات ٧٥.
(٤) المقابسات ٧٥.



شريف وأصلٌ عظيم[1]).

تميّزت نظرة الجرجاني للغة برحابة وغنىً لم تتوافرا لنظرات النقّاد قبله، فلم تعدِ اللغة هي مجرد الألفاظ، وغدا النحو أكثر ارتباطاً بعلم المعاني والبلاغة بعد تصحيحه مفهوم النحو المغلوط فيه، الذي كان يرتبط بقواعد منطقية جامدة، فالنحو كما يراه الجرجاني هو العلم الذي يكشف لنا عن المعاني التي يعتقد د. العشماوي أنّ المقصود بها "الألوان النفسية المتباينة التي ندركها من علاقاتٍ للكلام بعضه ببعض، ومن استخدام الشاعر اللغة استخداماً يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجاً حيّاً متشعِّباً من الصور والمشاعر[2]". وأصبح خطأ النظم أو صوابه يتأتى من معاني النحو وأحكامه، أي معاني التقديم والتأخير، والفصل، والوصل، والحذف والإخبار، والشرط والجزاء، والتعريف والتنكير، وطريقة استخدامها، وأصبح النحو هو اللغة باتساعها، لا المنطق بجموده وضيقه، فقد كان النحو قبل الجرجاني مجرّد منطق جامد.

على يدِ الجرجاني التقت اللغةُ الفكرَ والفنَّ معاً، وتوحدت معهما، خاصةً حين فرَّق بين اللفظ المفرد، واللفظ المُستخدم في سياقٍ كلاميّ، وقد وصف د. العشماوي هذا التفريق وصفاً مُعبّراً حين قال: "أوضحَ الجرجاني الفرق بين اللفظ وهو مجرّد إشارة باردة، أو مجرد أداة اصطلاحية الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما، وبينه وهو خليّة حيّة متفاعلة وعاملة ومشحونة بعناصر الفكر والشعور، وبعدَ أن أُفهمنا أنّ الكلمة وهي مفردة هي مجرد صوت غير محدد المعالم، وأنها وهي ملتحمة في نسيجٍ عضوي إنّما هي شحنةٌ من المشاعر، ونواة أساسية، ومحور يتحرك ويُحرّك ما حوله، يؤثر ويتأثر[3]". فالخلق الأدبي لفظٌ ومعنى، واللفظ في خدمة المعنى، والمعنى في خدمة اللفظ، واللفظ عند الجرجاني ليس صوتيّاً، وحسب، إنّه يتضمنُ إمكاناتٍ غير صوتية، أيضاً، إمكانات متصلة بالحروف ومخارجها، والمعنى عنده ليس عقلياً وحسب، بل هو إنساني، وعاطفي، وذهني، ونفسيٌ أيضاً، وصوتي "المعنى عند الجرجاني ليس المثل، أو الحكمة، أو الفكرة الفلسفية، أو الأخلاقية؛ إنّما المعنى هو كلّ ما تولّد من ارتباط الكلام بعضه ببعض، هو الفكر والإحساس والصوت والصورة، وهو كل ما ينشأ عن

---

[1] دلائل الإعجاز ٣٦٢ ، ٣٦٣.
[2] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ٣٠٨.
[3] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ٣١٥.

النظم والصياغة من خصائص ومزايا[1]".

يُحقّق الجرجاني القول في البلاغة والفصاحة، في المعنى واللفظ، ويربط بينهما، وإن بدا أكثر ميلاً إلى الاهتمام بالمعنى "إنّ مدار أمر النظم على معاني النحو، وعلى الوجوه والفروق التي من شأنها أن تكونَ فيه.. ثم اعلم أنّ المزيّة ليست واجبة لها في أنفسها، ولكن يُعْرَض بسبب المعاني والأغراض التي يُوضع لها الكلام[2]"، وقد خصّص في الدلائل فصلاً أكدّ فيه أنّ الفصاحة والبلاغة للمعاني في سياق النظم يقول: "إنّ الفصاحة تكونُ في المعنى، والمزيّة التي من أجلها استحقّ اللفظ الوصفَ بأنّه فصيح عائدةٌ في الحقيقة إلى معناه. اللفظة تكون في غاية الفصاحة في موضعٍ ونراها بعينها فيما لا يُحصى من المواضع وليس فيها من الفصاحة قليلٌ ولا كثير، لأنّ المزيّة التي من أجلِها نصفُ اللفظ بأنّه فصيح مزيّةٌ تظهر في الكلم من بعدِ أن يدخلها النظم[3]".

ينتمي نقد الجرجاني إلى منهج النقد اللغوي الذي يفيد، أنّ اللغة ليست مجموعةً من الألفاظ، بل مجموعةً من العلاقات، وأنّ الألفاظ لا تفيد حتى تؤلّف ضرباً خاصاً من التأليف، وهذا ينطبق على الشعر والنثر معاً، ومع الجرجاني تطوّر مفهوم البلاغة، فلم نعد نُعول على الألفاظ كما عند الجاحظ والقائلين برأيه، بل نُعوّل على الروابط بينها، والتي تقوم بالأدوات اللغوية، فأساس هذه النظرية هو النحو الذي يشمل علم المعاني، ويتجاوز الصواب اللغوي إلى الصواب الفني، ويُعدُّ ابتكار الجرجاني لنظرية النظم في ذلك الوقت المبكّر سبقاً لأحدث نظريات علم اللغة المعاصر وأهمها، وكشفاً لأسرار الجمال الفني، والفضائل البلاغية.

ابتكرَ الجرجاني معياراً جديداً في تحديد ما هو فني، وغير فني، هو معيار العلاقة بين الشكل والمضمون، كما ابتكر معياراً آخر لوصف الأساليب هو الارتباط والتواؤم بين الكلمات، وبعدَ أن كان الأسلوب المثالي للنثر هو "اطرّاح العبارات دون نظام ظاهر التعقيد كان منظوراً إليه على أنّه (قمة الفن) كما عند الجاحظ، أصبح الأسلوب المثالي مع عبد القاهر هو أسلوب تأليف العبارات تأليفاً أكثر تعقيداً[4]".

---

[1] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ٣٢٨.
[2] دلائل الإعجاز ٦٦.
[3] دلائل الإعجاز ٢٧٥.
[4] نظرة المعنى في النقد العربي ٢٦.



أنكر الجرجاني الثنائية التي بنى النقد العربي على أساسها دراسته للفظ والمعنى، وابتكر مفهوم الوحدة، فلم يبقَ المعنى لديه مصطلحاً يتضمن مرادف اللفظ، كما هو عند الجاحظ وآخرين، بل أصبح يعني الدلالة الكليّة المُستّمدة من الوحدة، وقد وصل الجرجاني بذلك إلى "معنى المعنى" الذي يُمثّله المستوى الفني من الكناية، والاستعارة، والتشبيه، فالمعنى هو ما تفهمه من ظاهر اللفظ دون واسطة، و "معنى المعنى" ما يُفضي إليه المعنى الظاهر "من مرحلة المعنى يتكون علم المعاني، ومن مرحلة "معنى المعنى" يتكون علم البيان. إنَ (دلائل الإعجاز) هو كتاب المعنى، وإنّ (أسرار البلاغة) هو كتاب (معنى المعنى)[١]".

وبذلك يكون الجرجاني قد رفع من قيمة الأفكار العقلية وما ينجم عنها من لذّةٍ نفسية وجمالٍ فني، ورُغم أنّ نظرية النظم التي تراعي اللفظ والمعنى، وتؤلف بينهما بعلاقةٍ قوية في إطار السياق الذي يمكننا من اكتشاف مزايا الألفاظ والمعاني، فإنّ هذه النظرة الشاملة لأهمية النظم، لم تمنع الجرجاني من التعويل الواضح على المعاني التي من أجلها يُراعى النظم، حين يربط اختيار الألفاظ بمعانيها، وبالفكر الذي يُولَد هذه المعاني. فحسب الجرجاني: المعاني، لا الألفاظ، هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف، فلا نظم في الكلمات، ولا تأليف حتى يعلق بعضها ببعض، ويُبنى بعضها على بعض[٢].

وهذا ما دفع الدكتور مصطفى ناصف في دارسته للمعنى إلى أن لا يستثنى الجرجاني من تخطئته نقاد العربية المتقدمين كافة . فحسب تعبيره .، فلسفتهم الرديئة تفصل بين اللفظ والمعنى، وتهملُ دراسة فكرة العلاقات من حيث هي مظهر لنشاط خلّاق، ودراسة هذا الخلق من الناحية الأنتروبولوجية أو السيكولوجية في الفكر العربي فهذا لم يحدث[٣].

ناقدٌ آخر . هو القرطاجني . أولى اهتماماً أكبر للمعنى، وقدّم تصورّاً خاصّاً له، فالمعنى عنده ليس اللفظ المطابق مقتضى الحال، وليس المعنى الظاهر القريب، بل المعاني لديه، هي التي يمكن التوصل إليها عن طريق البحث في حقائق المعاني ذاتها وأحوالها، وطرق اجتلابها وتأليفها ومواقعها في النفوس، وتركيبها، وتضاعفها، وطرق استثارتها، استنباطها، وانتظامها في الذهن، وأساليب

---

[١] تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤٢٩، ٤٣٠.
[٢] دلائل الإعجاز ٤٦.
[٣] نظرية المعنى في النقد العربي ٤٧، ٤٨.



عرضها وصور التعبير عنها[١].

٣ ـ التنظير للبلاغة والبيان:

حفلت كتب النقد القديم، وخاصة كتب نقد النثر . بالتنظير لعلمي البلاغة والبيان، وبتقديم تصورات مثلى للكلام الأفضل والأجود، وبتعريفات للبلاغة والبيان، ولضروب كلٍّ منهما، وتقرير أصولهما ومدارسهما بين الطبع والصنعة، وكيفية كون المرء كاتباً، والحديث عن قضايا أسلوبية، بديعية، وبيانية، وشروط استخدام فروع هذين العلمين، وتحديد خصائص أسلوبية، وألوان جمالية في الكلام، وإثارة مسائل بلاغية، وتصورات عن نضوج العمل البياني البلاغي.

ترجع العناية بالنثر العربي إلى القرن الأول الهجري، فتاريخ النقد الأدبي يشير إلى أقدم دراسة أدبية كتبها بشر بن المعتمر المتوفى سنة (٢١٠هـ)، وموضوعها: البلاغة والبيان؛ يحدّد فيها دعامات ثلاث للأدب هي: (اللفظ) و(المعنى) و(مطابقة الكلام لمقتضى الحال). تلتها كتب نقد النثر في القرون: الثاني، والثالث، والرابع، وكانت ذات طابع تعليمي تدعو الكتاب إلى الثقافة، وإلى طرق صياغة مثلى، مثل كتب التوحيدي والجاحظ.

نعثر في كتب التوحيدي على وافرٍ من الآراء في موضوعاتٍ مختلفة؛ لغوية، وأدبية، وفنية، وجمالية؛ إذ يُقدّم تعريفات معاصريه للبيان والبلاغة سواء تلك التي يبدو مقتنعاً بها، أو تلك التي يرفضها، فيعرضها للمناقشة، كالرأي الذي يعرضه لجعفر البرمكي في البيان، فيبدو موافقاً عليه "البيان هو أن يكون الاسم محيطاً بالمعنى، ويجلي عن المغزى، ويخرج من الشركة، ولا يُستعان عليه بالفكرة، والذي لابُدّ منه أن يكونَ سليماً من التكلف، بعيداً عن التعسف، بريئاً من التعقيد، غنيّاً عن التأويل[٢]"

وعلى لسان أبي سليمان المنطقي يُميّز بين نوعين من الكلام: الأول مصدره البديهة العفوية، والثاني مصدره التعب والترّوي، كما يشير إلى نوع ثالث يجمعُ بينهما، ويعّدد فضائل كل نوع وعيوبه "ففضيلة عفو البديهة أنّه يكون أصفى، وفضيلة كدّ الرّوايّة أنّه يكون أشفى، وفضيلة المركّب منهما أنّه يكون أوفى، وعيب

---

[١] منهاج البلغاء وسراج الأدباء ١٣ ، ١٤.

[٢] البصائر والذخائر م٢ / ١/ ١٢٨.

عفو البديهة أن تكون صورة العقل فيه أقل، وعيب كدّ الرويّة أن تكون صورة الحس فيه أقل، وعيب المركّب منهما بقدر قسطه منهما[١]"

يرى التوحيدي أن ناصية البلاغة لا تُمتلك بسهولة، وأنّ الكتابة بشروطها الصحيحة الجماليّة عملٌ يستعصي على الكثيرين، ويشرح أسباب هذا الاستعصاء شرحاً علميّاً موضوعيّاً، نفسيّاً، ويُقدّم التوحيدي خبرته الطويلة في الكتابة وآليتها للكُتّاب، فآليتُها تشبه خفق البرق، والكتابةُ صعبة؛ لأنّ مادتها العقل . حسب تعبيره . ومن سمات العقل سرعة التحّول والخداع والوهم كما يُوضِّحُ النصُّ التالي، حيث يُحدّدُ فيه مادة التأليف . وهي مادةٌ عقلية . وتركيبه وطرق معرفته وإتقانه، يقول: "إنّ الكلام صلفٌ تيّاه لا يستجيب لكل إنسان، ولا يصحب كل لسان، وخطره كثير، ومتعاطيه مفرّق، وله أَرَنٌ كَأَرنِ المُهْر، وإباء كإباء الحَرُون، وزهو كزهو المَلك، وخفق كخفق البرق، وهو يتسهّلُ مرّة، ويتعسرُ مراراً، ويذلُّ طوراً، ويعزُّ أطواراً، ومادته من العقل، والعقل سريع الحؤول، خفي الخداع[٢]". ففي هذا النص يُشبّه الكلام بإنسان مغرور له تناقضاته، ومواطن صعوبته أكثر من مواطن سهولته، أما قوله "الكلام مُركّب من اللفظ اللغوي والصوغ الطباعي، والتأليف الصناعي، والاستعمال الاصطلاحي[٣]" فيعني أنّه يزاوج بين مذهبي: (الطبع والصنعة). أمّا الاستعمال الاصطلاحي فيفسح المجال للمجاز ولتعدّد المعنى، ويتم امتلاك ناصية الكتابة ودراستها وتعلّمها، بالجمع بين جمال الأسلوب وعمق المضمون. وللتوحيدي أقوال كثيرة في جماليات التأليف نظماً ونثراً وفي جماليات الحديث العادي وشروطه، حتى يصبح نصّاً فنياً ممتلكاً مواصفات جمالية، مثل الوضوح، وصدق الرواية، والكمال، وعذوبة اللفظ، إلى آخر هذه الصفات "ليكن الحديث على تباعد أطرافه، واختلاف فنونه، مشروحاً، والإسناد عالياً متصلاً، والمتن تامّاً بيّناً، واللفظ خفيفاً لطيفاً، والتصدير غالباً متصدّراً، والتعريض قليلاً يسيراً، وتوخَّ الحق في تضاعيفه وأثنائه، والصدق في إيضاحه وإثباته، واتقّ الحذف المخلّ بالمعنى...الخ[٤]"

الكتابة المثالية عند التوحيدي هي التي تستوفي شروط البيان والبلاغة، ويكاد

---

[١] الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٣٢.
[٢] الإمتاع والمؤانسة ١/ ٩.
[٣] الإمتاع والمؤانسة ١/ ٩.
[٤] الإمتاع والمؤانسة ١/ ٩.

يكون البيان مسألة شكلية مادام يُلحّ في النص التالي على تقسيم الجمل، ومن ثمّ على تناظرها وموسيقاها واختيار ألفاظها التي تحمل زينتها في ذاتها "أمّا مدار البيان فهو على صحة التقسيم، وتخيّر اللفظ، وترتيب النظم، وتقريب المراد، ومعرفة الوصل والفصل وتوخّي المكان والزمان، ومجانبة التعسّف والاستكراه، وطلب العفو كيف كان...[١]". أمّا البلاغة فيُقدّم لها تعريفاً . في معرض تنظيره لها . يُلحُّ فيه على صفة الصدق في المضمون وتآلف الشكل.

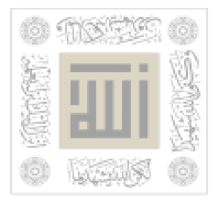
البلاغة هي "الصدق في المعاني مع ائتلاف الأسماء والأفعال والحروف وإصابة اللغة، برفض الاستكراه ومجانبة التعسف، وإصابة اللغة[٢]"، كما يُقرّرُ أصول البلاغة وطرق تطبيقها عمليّاً في التأليف والنقد على السواء، ويُقسّم البلاغة إلى ضروب منها: بلاغة الشعر، وبلاغة النثر، وبلاغة الخطبة، وبلاغة المثل، وبلاغة العقل، وبلاغة البديهة، وبلاغة التأويل. أمّا بلاغة النثر التي يُعنى بها هذا البحث، فهي "أن يكون اللفظ متناولاً، والمعنى مشهوراً، والتهذيب مستعملاً، والتأليف سهلاً، والمراد سليماً، والرونق عالياً، والحواشي رقيقة، والصفائح مصقولة، والأمثلة خفيفة المأخذ، والهوادي متصلة، والأعجاز مُفصّلة[٣]"

يُبيّن التوحيدي، في تنظيراته، الكيفية التي بوساطتها يكون المرء كاتباً، فيقُدم في نصوصه تصوّراً أمثلَ لكيفية كتابة جيدة وناجحة، فيلحّ على صدق الكاتب وإخلاصه، وبذل الجهد، وعلى التوفيق بين الشكل والمضمون، واللفظ والمعنى، وذلك في رؤية خاصة تُعلي من شأن تلاحم أجزاء النظم، وتدخل في صلبها كل ملكات الكاتب وقدراته على استنباط الألفاظ والمعاني الأكثر انسجاماً.

يُلّحُ التوحيدي على "جمع بدد الكلام والصبر على دراسة محاسنه ثم الرياضة بتأليف ما شاكله أو وقع قريباً إليه[٤]". والهدف الأسمى للكاتب . كما يرى التوحيدي . هو الجمع بين معرفة التأليف، ومعرفة حسن التأليف، والاهتمام باللفظ والمعنى، على حدٍّ سواء، وسر امتلاك الكاتب هذه الموهبة هو انسجام الطبع

---

(١) المقابسات ١٤٥.
(٢) المقابسات ٢٩٣.
(٣) الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٤١.
(٤) البصائر والذخائر م٣ / ٢/ ٤٢٣.

والعقل "السر كله أن تكون ملاطفاً لطبعك الجيّد، ومسترسلاً في يد العقل البارع ومعتمداً على رقيق الألفاظ وشريف الأغراض مع جزولة في معرض سهولة ورقة في حلاوة بيان وتنزيل ذلك على شرح الحال ألا يقتصر على معرفة التأليف، دون معرفة حسن التأليف ثم لا يقف مع اللفظ وإن كان بارعاً رشيقاً حتى يفلي المعنى فلياً، ويتصفح المغزى تصفّحاً[١]".

ويُقدم التوحيدي في تنظيراته، تصوّراً أمثل لأفضل الكلام وأجوده، مُلحاً على صدق المعاني والأفكار، ومعقوليتها وقوة تأثيرها، من حيث ضرورتها، هذا من ناحية المضمون، أمّا من ناحية الشكل، فلابُدّ من لفظ رقيق واضح،وتلقٍ جميل وعذب في السمع، وفي الروح وفي القلب، والأولوية للمعنى، ينقل التوحيدي عن خالد بن صفوان قوله في معنى البلاغة "ليست بخفة اللسان، ولا بكثرة الهذيان ولكنّها إصابة المعنى والقصد إلى الحُجة[٢]" أمّا الجاحظ وهو أحد الواضعين لأسس علمي البلاغة والبيان في النقد العربي القديم، وأهم المنظّرين لهما، فقد أثار في "البيان والتبيين" مسائل بلاغية؛ مثل (الإيجاز) و(الإطناب)، و(مواضع استحسان كل منهما)، كما أثار الكلام في مسائل بيانية؛ مثل (التشبيه)، و(الاستعارة)، و(أصول الأساليب)؛ وهي: المخاطب، والموضوع، والمعنى؛ إذ لكل مخاطب، ولكل موضوع، ولكل معنى أسلوب خاص، وقد دعا الجاحظ إلى تخصصّ الكّتاب؛ لأنهم يختلفون في طبائعهم ومواهبهم. وترتكز البلاغة . في نظر الجاحظ . على (الإيجاز) و(الطبع) فأفضل الكلام . لديه . هو "ما كان معناه في ظاهر لفظه، وقليله يغني عن كثيره[٣]"

يستعرض الجاحظ مفهوم البلاغة العربية، عن طريق إيراده تعريفات نقدية للبلاغة؛ كتعريف ابن الأعرابي القائل: "البلاغة هي الإيجاز في غير عجز، والإطناب في غير خطل[٤]". وتعريف العتّابي الإنسان البليغ بالقول: "هو كل من أفهمكَ حاجته من غير إعادة ولا حبسة ولا استعانة[٥]" وتعريف ابن المقفع للبلاغة بأنها "اسمٌ جامعٌ لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة فمنها ما يكون في السكوت، ومنها

---

[١] البصائر والذخائر م٣ / ٢/ ٤٢٣.
[٢] البصائر والذخائر م٣ / ٢/ ٤٤٤.
[٣] البيان والتبيين. ١/ ٨٣.
[٤] البيان والتبيين. ١/ ٩٧.
[٥] البيان والتبيين. ١/ ١١٣.



ما يكون في الاستماع، ومنها ما يكون في الإشارة، ومنها ما يكون في الحديث، ومنها ما يكون في الاحتجاج، ومنها ما يكون جواباً، ومنها ما يكون ابتداءً، ومنها ما يكون شعراً، ومنها ما يكون سجعاً وخُطباً، ومنها ما يكون رسائل، فعامة ما يكون من هذه الأبواب الوحي فيها والإشارة إلى المعنى، والإيجاز هو البلاغة[١]".

أمّا تعريف الجاحظ للبلاغة، فهو إبلاغ المعنى باللفظ الواضح، يقول: لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه أسبق إلى سمعك من معناه إلى قلبك[٢]". ويربط البلاغة بالفصاحة، فالكلام البليغ هو اللفظ الفصيح، ومقاييس الفصاحة . عند الجاحظ . هي القرآن الكريم وكلام الأعراب "يشرح الجاحظ قول العتّابي (كل من أفهمكَ حاجتكَ فهو بليغ) بقوله: (عنى العتّابي إفهامكَ العرب حاجتك على مجاري كلام العرب الفصحاء[٣]"، ويضع للبلاغة شروطاً، هي: مشاكلة اللفظ للمعنى، والواقعية، والفصاحة، والصحة اللغوية، والإيجاز؛ أي تفصيل الألفاظ على قدر المعاني، والطبع أن يكون الأدب وليد الموهبة والعفوية.

ويُعرّف الجاحظ البيان بأنه الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي، والمعنى عند الجاحظ يشمل الأفكار، والصور، والمشاعر، والميول النفسية. أمّا الدلالة، فهي أداة التعبير عن هذه المعاني، وهي واحدة من خمس، اللفظ، والإشارة، والعقد، والخط، والحال، والنصبة، وقد ذكر الجاحظ في كتابه (الحيوان) كلاماً عن العلاقة بين اللفظ والمعنى، مفاده أنّها علاقة وثيقة من حيث الكم والكيف والنوع. تكثر الألفاظ عندما تكثر المعاني، وتقلّ الألفاظ عندما تقل المعاني، وتشرُف الألفاظ عندما تشرف المعاني، وتسخف الألفاظ عندما تسخف المعاني وكلّما كانت المعاني مشتركة وملتبسة، احتاجت للتعبير عنها إلى ألفاظ أكثر، بينما لا تحتاج المعاني المفردة إلاّ إلى ألفاظ قليلة. يقول الجاحظ: (إنما الألفاظ على أقدار المعاني، فكثيرها لكثيرها، وقليلها لقليلها، وشريفها لشريفها، وسخيفها لسخيفها والمعاني المفردة، البائنة بصورها وجهاتها، تحتاج من الألفاظ إلى أقلّ مما تحتاج إليه المعاني المشتركة والجهات الملتبسة[٤])

---

[١] البيان والتبيين. ١/ ١١٥، ١١٦.
[٢] البيان والتبيين. ١/ ١١٥.
[٣] البيان والتبيين. ١/ ١٦٢.
[٤] الحيوان ٦/ ٨.



فضلاً عن تعريف الجاحظ للبيان، ووضعه نظريةً خاصة له، فقد حلّله إلى عناصره اللفظية والمعنوية ووسائله، ووضع آراء خاصة به في فن الكتابة، ترجعُ بهذا الفن إلى الموهبة والطبع، لا إلى الاكتساب، وجعل دور الممارسة والتّفقه شحذاً للموهبة الفنيّة وتنميةً لها.

وللجاحظ . أيضاً . نظرية في الأسلوب تقول: إنَّ استعمال الظاهرة اللغوية يتحقق في أحد مستويين: الأول مستوى عادي مألوف يخلو من كل سمة أسلوبية نوعية، والثاني استعمالٌ مطبوع بصفة فنية. وقد بنى الجاحظ نظريته في الأسلوب على مبدأ اختيار اللفظ، ومبدأ نظم المادة اللغوية المختارة، من منطلق عنايته باللفظ، ما ينفي العفوية الأدبية، ويؤكد الاختيار الواعي في الصياغة الفنية؛ اختيار الألفاظ، والتطابق الفني بين البنية الخارجية الصوتية والبنية الداخلية الدلالية.

ويبدو أنّ كتاب "نقد النثر"، أو "البيان" المنسوب إلى قدامة بن جعفر، قد وُضِعَ معارضةً لكتاب الجاحظ "البيان والتبيين"؛ إذ انتقص قدامة من قيمة بيان "الجاحظ" وعدّه "أخباراً مُنتحلة وخطباً مُنتخبة". ورأى أنّ الجاحظ لم يُقدم في كتابه نظرية في البيان، الأمر الذي دفع قدامة إلى تدارك النقص، و تأليف كتاب "نقد النثر"، حيث قسّم البيان إلى وجوه أربعة، هي: "بيان الأشياء بذواتها، والبيان الذي يحصل في القلب عند إعمال الفكرة واللب، والبيان الذي هو نطقُ اللسان، والبيان بالكتابة"[١]. ومن أسماء هذه الوجوه يُلحظ أنّ الكتاب مطبوعٌ بالتشيّع الإمامي؛ فذوات الأشياء، والمعنى الذي لا يُحصّل بالتفكير العميق، مصطلحان ينتميان إلى أفكار شيعيّة صوفية؛ كالظاهر والباطن، والمعنى... الخ" كل هذه الأقسام التي ذكرناها من البيان لا تخلو من أن تكون ظاهرة جليّة أو باطنة خفيّة، فالظاهر مُحتاج إلى الباطن لأنه معنى له، والباطن محتاجٌ إلى الظاهر لأنه دليل عليه"[٢].

ويوردُ قدامة باباً لم تسبق الإشارة إليه في كتب النقد قبله، هو باب الرمز، وخاصةً الرمز في القرآن، ما يؤكد الميل الشيعي للكتاب والمؤلف معاً، هذا فضلاً عن طابع فلسفي يوناني يظهر في تنظير قدامة للبلاغة، إذ أولى اهتمامه الأكبر للأسلوب والشكل، كل ذلك في إطار منطقي، فيقسم كتابه أقساماً؛ بعضها يتناول

---

[١] نقد النثر ٩.
[٢] نقد النثر ١٥.



التعريفات، وبعضها يتناول الترتيبات، وبعضها يتناول الأنظمة.

سار قدامة في نقد النثر على سنن نقده الشعر وقواعده؛ فالقضايا الأسلوبية، والبيانية، والبديعية، والأبحاث البلاغية؛ كالتشبيه، والاستعارة، والكناية، والمبالغة، والحذف وغيرها، والالتفات الذي أطلق عليه اسماً جديداً، هو (الصرف) مُراعياً المضمون والشكل معاً، مُولياً المبالغة المتعلقة بالمضمون، والعلاقة بين اللفظ والمعنى المتعلّقة بالمضمون والشكل معاً، اهتماماً مميزاً، هي قضايا وأبحاث مشتركة بين نقد الشعر، ونقد النثر.

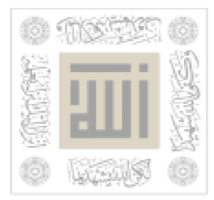
إنّ التأثير المنطقي اليوناني الذي دفع قدامة إلى تقسيم المنظوم إلى أربعة أقسام؛ هي (القصيد، والرجز، والمُسمط، والمزدوج) هو التأثير ذاته الذي دفعه إلى تقسيم المنثور أربعة أقسام؛ هي: الخطابة، والترسّل، والاحتجاج، والحديث، وهو التأثير ذاته الذي دفعه إلى تخصيص أدب الجدل بباب يوجز فيه كتاب الجدل لأرسطو، ويعرض ما صار من الجدل عند المتكلّمين، مؤكّداً مقالة بشر ابن المعتمر، والجاحظ، وهي (مطابقة الكلام لمقتضى الحال)، فتحدث عن كلام الرعاع، والعوام، وكلام البلغاء[1]

إنّ حديث قدامة المُشترك بين الشعر والنثر لم يمنع من تخصيص أبواب للنثر، فهو يُفصِّل الحديث عن ظاهرة فنية خاصة بالنثر دون الشعر، وهي (السجع)، إذ يجعل "السجع" من شروط البلاغة وسماتها، ويُحدّد الشروط الأفضل لاستخدامه، والتي تجعل من الكلام بليغاً "من أوصاف البلاغة، السجعُ في موضعه، وعند سماح القريحة به، وأن يكون في بعض الكلام لا في جميعه، فإن السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر"[2]، فقدامة يضع ثلاثة شروط لحُسن استخدام السجع، هي: أن يكون السجع في موضع ملائم له، وأن يكون استخدامه قليلاً، وهذه الشروط حسب قدامة . هي وحدها . دلائل ذوق فني راقٍ، في استخدام السجع في الكتابة النثرية، فقد عرّف قدامة البلاغة قائلاً "حدُّها أنها القول المحيط بالمعنى المقصود مع اختيار الكلام وحُسن النظام وفصاحة اللسان"[3].

أمّا عبد القاهر الجرجاني، فقد قدّم نقداً مُنظّماً ومدروساً ووافياً لمسائل البيان

---

(1) نقد النثر ١١٧، ١٢٨.
(2) نقد النثر ١٠٧.
(3) نقد النثر ٧٦.




والبلاغة، وأدخل في تنظيره لهما فكرة الإعجاز، ورأى أن الإعجاز يكمن في النظم والتأليف، فليس للفظة في ذاتها ميزة، بل الميزة تأتي من السياق الذي يُظهر تلاؤمها أو عدمه، في إطار الفكر الذي يُحدد الألفاظ حسب المعنى المراد، فالأساس الجمالي في البيان والبلاغة عند الجرجاني هو النظم، ونظرية النظم قضاءٌ على ثنائية اللفظ والمعنى، واستبدالٌ للوحدة بها، فاللغة مجموعة من العلاقات، لا مجموعة من الألفاظ، وكان التوحيد بين اللفظ والمعنى خطوة ثانية بعد خطوة أولى؛ هي التوحيد بين اللغة والفكر، تتبعهما خطوة ثالثة، هي التوحيد بين التعبير والجمال، من خلال ابتكار منهج جديد في دراسة الأدب هو المنهج اللغوي.

قدّم الجرجاني تصوّراً مختلفاً لجمال البيان العربي، وبدلاً من البحث عن جمال جزئي في بيان النص، بحث عن جمال كُلي، وبعد أن كان الأسلوب المثالي للنثر، هو (تأليف العبارات دون نظام ظاهر التعقيد، أصبح الأسلوب المثالي عند الجرجاني، هو أسلوب تأليف العبارات تأليفاً أكثر تعقيداً)[1].

عبّر الدكتور مصطفى ناصف عن الإنجاز الذي أتمّه الجرجاني بالقول: "كتاب (دلائل الإعجاز) يُعالج ما هو أبعد من النحو والبلاغة والجمال اللفظي، كتاب يُعالج تحرير الوعي من الذّلة، لقد كانت البلاغة كلها تبحث في انحناء القصيدة لبيت، وانحناء البيت لكلمة"[2]، لقد استنتج الدكتور ناصف من دراسته لمؤلفي الجرجاني (الأسرار) و(الدلائل)، أنّ البلاغة التي يقصدها الجرجاني هي بلاغة اللفظ في سياقه وزمنه، لا في ذاته، يقول د. ناصف: "إنَّ معنى البلاغة الحق هو الإحساس بصعوبة تبيّن معنى الكلمات ، والقدرة على رصد بعض تحركاتها الكثيرة، وعلاقتها بالمجتمع، والسياق الحضاري. إنها علاقة لا تُكتشف من داخل فكرة المطابقة. لابُد لنا أن نخطو نحو بلاغةٍ تُزكي في أنفسنا الاختلاف بين أطوار ثقافتنا، وتذكي الشعور بفاعلية العقل العربي على الإجمال"[3] فالبلاغة عند الجرجاني هي الاختلاف في أنظمة الفكر، وفي أنظمة البلاغة، وفي الحركة اللامتناهية للكلمة، ولذلك لا يمكن حصر معنى البلاغة أو

---

(1) نظرية المعنى في النقد العربي ٢٦.
(2) نظرية المعنى في النقد العربي ٢٦.
(3) النقد العربي نحو نظرية ثانية ١٣١.

تحديدها؛ لأنها تغدو متعددة المعاني مرتبطة بفكرة المقاصد، وبحقيقة التطور "كل كلمة جدل لكننا تعوّدنا أن نقول كل كلمة تقرير"[١]

هذا هو المفهوم الخاص والجديد الذي قدّمه الجرجاني للبلاغة وسبق من خلاله النقد المعاصر الذي يُقَدِّم، في أحد تعاريفه للبلاغة، ما معناه تفجير الكلمات؛ "الكلمة عالم يستفزّ، ويناوئ ويثير السؤال. عالم يقفز، ويسبح ولا يستقر في مكان، ولا يحب الركود والماء الآسن، الكلمة تُوجِّهُ العقل والقلب"[٢]

منهج الجرجاني منهج لغوي يعيد النظر إلى اللغة، فلا يرى فيها مجرد ألفاظ، بل علاقات بين الألفاظ سمّاها "النظم"، وهذه فلسفة لغوية سبق علماء الغرب إليها. فالجرجاني نظّم العملية البيانية، وشرح آليتها ومكوناتها، وأضاف إليها الطابع الاستدلالي لأساليب البيان (استعارة ـ كناية)؛ أي الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى، وبمشاركة القارئ. فقد تحدث في (أسرار البلاغة) عن مفردات البيان؛ كالتشبيه، والاستعارة، والكناية ـ الخ ـ حديثاً جمالياً خالصاً نابعاً من نقد عقلي يرفع من قيمة الفكرة، والفنان الأصيل لا يأخذ بظواهر الأشياء، بل ينفذ إلى عمقها.

وحازم القرطاجني ـ أيضاً ـ من النقاد الذين نَظَّرُوا للبيان والبلاغة في كتابه الشهير (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) الكتاب الذي وضع لـه بعض القُراء والنُساخ اسماً آخر، وجُد على إحدى مخطوطاته، وهو (كتاب المناهج الأدبية) وكتاب القرطاجني هو فلسفة لعلم البلاغة العربية، تُنظّر لأنواع الكلام، وطرق أدائه، وتأثيره في القارئ أو السامع، فضلاً عن أبحاث بديعية وبيانية.

كما اهتم ابن عبد ربه بمفهوم البلاغة وصفتها، فأورد تعاريف للبلاغة، منها لعمرو بن عبيد "هي تخيّر الألفاظ في حُسن إفهام"[٣] وهي "حسن السكوت وحسن السماع وحسن الكلام، وحسن السؤال وهي إيجاز الكلام وحذف الفضول، وتقريب البعيد"[٤]، وفرّق ابن عبد ربه بين بلاغة المنظوم وبلاغة المنثور، من خلال نقله قول بعضهم: "البلاغة ما حَسُنَ من الشعر المنظوم نثره، ومن الكلام

---

(١) النقد العربي نحو نظرية ثانية ١٣٣.
(٢) النقد العربي نحو نظرية ثانية ١٣٤.
(٣) العقد الفريد ٢/ ١٠٥.
(٤) العقد الفريد ٢/ ١٠٥.

المنثور نظمه"[١]

ونقل أحاديث وأقوالاً في كُنه البيان وفضله، وفي معناه وفي المقصود منه، ووصف الكلام البيّن بأنه "الذي يُمازج الروح لطافةً ويجري مع النفس رقةً، والكلام الرفيق مصايد القلوب، وإنّ منه لما يستعطف المستشيط غيظاً، والمندمل حقداً، حتى يطفئ جمرةَ غيظه، ويسلّ دفائن حقده، وإنّ منه لما يستميل قلب اللئيم، ويأخذ بسمع الكريم، وبصره، وقد جعله الله بينه وبين خلقه وسيلةً نافعة"[٢] وأشار إلى ورود ذكر البيان في القرآن الكريم في قوله تعالى: (الرحمن علم القرآن خلق الإنسان علمّه البيان)[٣]، ويشير إلى حديث النبي: [إنَّ من البيان لسحراً][٤] وإلى قول العرب: أنفذُ من الرمية كلمةٌ فصيحةٌ "وربط بين الإيجاز والبيان: "إنّما يحسن الإيجاز إذا كان هو البيان"[٥].

أما ابن الأثير في "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، فقد اهتمّ بالبيان والبلاغة، إذ تشتمل مقدمة الكتاب على أصول علم البيان، وذلك في موضوع علم البيان، وفي آلات علم البيان وأدواته، وفي الفصاحة والبلاغة، وفي أركان الكتابة والطريق إلى تعلّمها "فموضوع علم البيان هو الفصاحة والبلاغة، والسؤال عن الألفاظ والمعاني والبيان يشترك مع النحو، في النظر إلى دلالة الألفاظ على المعاني من جهة الوضع اللغوي، وتلك دلالة عامة، وصاحب علم البيان ينظر في فضيلة تلك الدلالة وهي دلالة خاصة"[٦]

أمّا آلات علم البيان، والكتابة وأدواتها، فهي كثيرة؛ كالنحو، والصرف، والفقه، وعلم الكلام، واللغة، ومعرفة أمثال العرب وأيامهم، ومعرفة وقائعهم، والاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور، ومعرفة الأحكام السلطانية (الإمامة، والإمارة، والقضاء، والحسبة، وغير ذلك، وحفظ القرآن، وحفظ أخبار النبي...)[٧].

كما تحدَّث ابن الأثير عن أهم أركان الكتابة وشرائطها؛ وهي الجدّة في

---

(١) العقد الفريد ٢/ ١٠٧.
(٢) العقد الفريد ٢/ ٢.
(٣) سورة الرحمن ١، ٢، ٣، ٤.
(٤) صحيح البخاري ٢١/ ٤٣.
(٥) العقد الفريد ٢/ ١٠٧.
(٦) المثل السائر ١/ ٧.
(٧) المثل السائر ١/ ٩، ١٠.

المعاني والرشاقة في نقلها، والارتباط بين المعاني، والبعد عن الغرابة، وحسن السبك، والاهتمام باللفظ الحسن، والارتباط بين اللفظ والمعنى، وأن تكون الألفاظ جسماً لمعنىً شريف، فضلاً عن ركنٍ هام هو الاقتباس من القرآن الكريم والحديث الشريف، فإنها معدن الفصاحة والبلاغة.

ويرى ابن الأثير أنّ الطريق إلى تعلم الكتابة، هو إجادة صناعتين: الصناعة اللفظية، والصناعة المعنوية؛ أمّا اللفظية فهي قسمان: اللفظة المفردة، والألفاظ المركبة؛ أمّا اللفظة المفردة فتُخْتَار، وتُنظم مع أختها المشاكلة لها "لئلا يجيء الكلام قلقاً نافراً عن مواضعه وحكم ذلك حُكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها"[١]، وأمّا الألفاظ المُركّبة، فهي "مهمة أعسر وأشق فتفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر ممّا يقع في مفرداتها"[٢].

بالنظر إلى مجمل الجهود النقدية السابقة ومثيلاتها، يمكن القول: إنّ النقد . باستثناء نقد الجرجاني .كان جمعَ ملاحظاتٍ، وتلخيصاً، وتبويباً، وتنسيقاً، وشرحاً، ونقداً منفصلاً عن النصوص الأدبية، يستلهم الذوق الخاص، فيَحكم عليها من بعيد بالجودة أو الرداءة، من غير أن يُحللّ أسبابها. كان نقداً ينشغلُ باللفظ والمعنى وطرق اختيارهما، والملاءمة بينهما، حتى لم يعد نقداً بل غدا بلاغةً.

الفصل الثاني

القضايا المعرفيّة في النثر الصوفيّ

---

(١) المثل السائر ١/ ١٤٢.
(٢) المثل السائر ١/ ١٤٥.

١ ـ قضية الحب.

لم يبتكر الصوفيون الحب، إنّما استقوه من آيات القرآن الكريم: (فسوف يأتي الله بِقَومْ يُحبُّهم ويحبّونَه)[١] (والله يحب المحسنين)[٢] و(إنّ الله يُحبُّ التّوابين ويُحبُ المتطهرين)[٣] و(قُلْ إنْ كنتم تُحبّون الله فاتبعوني يُحْبِبكُمُ الله)[٤]، كما استقوه من الأحاديث النبوية كالحديث القدسي التالي في رواية عن الرسول ع [مَنْ عادى وليا فقد آذنْتَه بالحرب، وما تقرّب إلى عبدي بشيء أحبَّ إليَّ ممّا افترضْتُه عليه، وما يزال عبدي يَتَقَرَّبُ إليّ بالنوافل حتى أحبَّه فإذا أحببتهُ كنت سمعَه الذي يسمع به، وبصرَه الذي يُبصر به، ويده التي يَبطِشْ بها][٥]

والحب أساس الحالة الروحية القلبية الكشفية في التجربة الصوفية، وهو أول درجات سُلّم الارتقاء الصوفي نحو معرفة الله، والاتحاد به، إذ يهبُ الصوفيون أنفسهم لمن أحبّوا فلا يبقى لهم منهم شيء، وقد عُرِفَ الأدب الذي يُصوّر فيه الصوفيون حبهم الله . خاصةً الشعر . بـ "الغزل الإلهي"، وأشعارهم فيه، ونصوصهم النثرية تكاد تتطابق مع الغزل الإنساني، لولا أسلوب الرمز الذي يميزها، فالغزل الإلهي رمزٌ للحب الصوفي ليس أكثر.

إنّ درجة المحبة الصوفية قبل دخولها في التفلسف، هي "اهتيام"، وإلى الاهتيام نُسِبَ نوعٌ من التصوف سُمِّي "التصوف الاهتيامي"، قد يتوجه إلى الله، وقد يتوجه إلى البشر، وقد عدّ هادي العلوي التصوف الاهتيامي خطّاً ثالثاً يمشي مع التصوف الفلسفي والاجتماعي"[٦] وجديرٌ بالذكر أنّ الحب العذري هو الذي غذّى هذا التصوف، عندما أسطرَ قصص الحب العربي المستحيل، على نحوٍ ما فعلَ مع قيس وليلى عندما حولّهما نجمتين في السماء.

ويرى آسين بلاثيوس (أنّ الأصل في هذه الحيلة اللطيفة الغامضة الأدبية، التي تستخدم الألفاظ الشهوانية الدنيوية للتعبير عن الفيوضات الروحية للحب

---

(١) سورة المائدة ٥٤.
(٢) سورة البقرة ١٩٥.
(٣) سورة البقرة ٢٢٢.
(٤) سورة آل عمران ٣١.
(٥) صحيح البخاري ١١/ ٢٩٢.
(٦) مدارات صوفية ١٦١.

الإلهي، يرجع إلى المسيحية والأفلاطونية المُحدثة، في آنٍ واحد، لأنها ناشئة وصادرة عن (نشيد الأناشيد "مفهوماً على أساس تفسير المُفسّرين الرمزي، الذين رأوا أنّ الله هو المثل الأعلى والينبوع للجمال المطلق)[1]، وهذا ما ولدّ التباساً بين الحب الإلهي الروحاني، والحب الإنساني الذي لا يخلو من شهوانية جسدية، ما جعل التصوف عرضةً للنقد، والتجريح، والتكفير دون أن تؤخذ نظريات الباطن مسوّغاً للأسلوب الرمزي في الغزل الإلهي، ما أدى إلى صراعات دامية، ومآسٍ كمأساة صلب الحلاّج وحرقه، فعلى يد الحلاج في القرن الثالث تطورت نظرية الحب الإلهي تطوراً كبيراً، ومن ثمّ تطورت أساليب التعبير عن هذا الحب، يقول الحلاّج في طاسين الأزل والالتباس:

(ذِكْرُه ذِكرْي، وذِكْري ذِكْرُه   هل يكون الذاكران إلاّ معاً؟

خدمتي الآن أصفى، ووقتي أخلى، وذكري أحلى، لأنّي كنتُ أخدمه في القِدم لحظّي، والآن أخدمه لحظّهِ

رفعنا الطمع عن المنع والدفع والضّر والنفع، أفردني أوجدني حتى طردني لئلا أُخلطَ مع المخلصين، منعني عن الأغيار لغيرتي، غيرنيّ لحيرتي، حيرنيّ لغربتي، غرّبني لخدمتي، حرّمني لصحبتي، قبّحني لمدحتي، أحرمني لهجرتي، هجرني لمكاشفتي، كاشفني لوصلتي، واصلني لقطعتي، قطعني لمنع منيتي، وحقّه ما أخطأتُ التدبير، ولا رددتُ التقدير، ولا باليتُ بتغيير التصوير، ولا أنا على هذه المقادير بقدير، إن عذَّبني بناره أبد الأبد، ما سَجدتُ لأحد، ولا أذلُّ لشخصٍ وجسد، ولا أعرفُ ضِدّاً ولا ولد دعواي دعوى الصادقين، وأنا في الحب من السابقين. كيف لا؟)[2] ففي هذا النص العلاقة بين المحب والمحبوب، والذاكر والمذكور علاقة اتحاد تتطور إلى درجة النّدية "كنت في القِدم أخدمه لحظّي، والآن أخدمه لحظّه"، فهذه جرأة في الإعلان عن سبقهِ لنوع جديد من الحب تفرّد

---

[1] ابن عربي مذهبه وحياته ٢٤٤.

[2] تراث الحلاج ١٧٩، والحلاّج: هو الحسين بن منصور، الحلاجّ وكنيته أبو مغيث، ردَّه أكثر المشايخ ونفوه، وأبوا أن يكون له قَدَمْ في التصوف، وقَبَلَهُ من جملتهم أبو العَباس بن عطاء، وأبو عبد الله؛ محمد بن خفيف، وأبو القاسم؛ وإبراهيم بن محمد النصر أباذي، وأثنوا عليه. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السُلمي ٣٠٧ ٣٠٨).



فيه، إذ أراد الله له ألاّ يُخلط مع المخلصين المؤمنين إيماناً تقليدياً، فالحلاّج تخلّص من تعلقه بالدنيا، وانصرف لخدمة محبوبه الله، وذكره، فبادله الله حُباً بحب، بل ميّزه عن المخلصين.

يُنشئُ الحلاّج نصّاً نثرياً تكمن جمالياته في أسس بنائية جديدة ابتكر بعضها وجمّل بعضها الآخر، ففي النص: صحة التقسيم (خدمتي أصفى، ووقتي أخلى..."، والتشابه: "كنتُ أخدمه في القدم لحظّي، والآن أخدمه لحظّه"، "وما أخطأتُ التدبير ولا رددتُ التقدير"، والسجع "المنع والدفع والنفع"، فضلاً عن أسلوبٍ جديد، هو تأليف الجملة الجديدة بالبدء بآخر كلمة في الجملة التي تسبقها "هجرني لمكاشفتي، كاشفني لوصلتي".

تكمنُ الأسباب الحقيقية لمأساة الحلاّج في كونه آثر التصريح على الرمز، فشخصيته الثائرة المجدّدة لم تدفع به إلى اللجوء للرمز، وإخفاء علاقة الحب الإلهي وراء لغة دنيوية خالصة، على النقيض من ذلك، شُغِلَ الحلاّج بوصف الحب المتبادل بينه وبين الله، في أسلوب صريح لا يُحمل إلاّ على الغزل الإلهي، بسبب ما فيه من قرائن دالة لا تحمل التأويل، مثل قوله: (يا أهل الإسلام أغيثوني، فليس يتركني ونفسي فأتهنّى بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه)[1]، وتكتمل نظرية الحب عند الحلاّج باقترانها بالفناء، أو انتهاء المحب إلى حال الفناء، والفناء منحةٌ إلهية موهوبة للحلاّج، تتحقق بعد أن يطلبها الحلاّج من الله تعالى، وتتم برفع النفس البشرية، وإفنائها، وفناء الحلاّج هو بقاء الله، وهذا هو مقام الجمع، اتحادٌ بين المحب والمحبوب، لكنه اتحاد خاص لا يعدو أن يكون قرباً من الله، وسُكراً بحبه، وإشغالاً له عن نفسه، يؤكد سامي خرطبيل أنّ الحلاّج لا ينادي بالحلول والاتحاد، فالاتحاد الذي ينادي به الحلاّج هو اتحاد خاص بين الله والإنسان، ليس فيه امتزاجٌ بين الطبيعتين الإلهية والإنسانية، فالذي حدث مع الحلاج هو إلغاءٌ لوعيه لِذاته، وإيقاظٌ لوعيه لِذات جديدة هي ذات الله، وهو وعيٌ روحي جديد بذات جديدة كأنّها ذاته القديمة الحقيقية: (يا من أسكرني بحبه، وحيّرني في ميادين قربه أسألكَ أن لا تردّني إليّ بعدما اختطفتني مني، ولا تُريني نفسي بعدما حجبتَها عنّي، حضورُك بالعلم لا بالانتقال وغيبتُك بالاحتجاب لا بالارتحال)[2].

---

[1] أخبار الحلاج، ما سينيون وبول كرواس ٢٥.
[2] أخبار الحلاّج، ماسينيون وبول كرواس ١٧.

جاء رمز الأنثى للذات الإلهية من كون المرأة رمزاً للخلق، فالأنوثة خالقة، أليس الكون الذي نعيش فيه هو الآخر مخلوقاً؛ إذن هناك رحمٌ كونية خلقته، يرى أدونيس أنَّ (المرأة هي حجر الزاوية في العالم المادي ووسيط الرجل إلى العالم الخارق وحبُّها يمنح تجربة التواصل مع الخارق وهي الأرض الأم)[١].

إنّ الاتجاه التقليدي في التصوف ينظر إلى الحب الإلهي بوصفه علاقة من طرف واحد أي (حب العبد لله)؛ علاقة هي التزام بالشرع والأمر والنهي ومحاربة أدعياء سقوط التكاليف باستنادهم إلى المحبة؛ لأنّ المحبة الحقيقية عند التقليديين هي اتّباع الرسول ε قولاً وفعلاً، بينما الحب الإلهي عند الصوفيين حب يتجاوز العلاقة من طرف واحد، إلى حب متبادل يُدافع عنه الصوفيون، فيوردون الآيات القرآنية الكريمة، والأحاديث النبوية الشريفة التي يشهدون بها على شرعية هذا الحب، وصحته.

في القرآن الكريم يمنح الله سبحانه وتعالى الودّ لعباده (إنّ الذين آمنوا وعملوا الصالحات سيجعل لهم الرحمنُ ودّاً)[٢] ومن أسماء الله الحسنى (الودود)، والله يحبُّ عباده المُتّقين والصابرين (بَلى مَنْ أوفى بعهده واتّقى فإنّ الله يُحبُّ المتّقين)[٣]، و(يحب الصابرين)[٤]، ومن الأحاديث الشريفة التي يتناقلها الصوفيون، أن رسول الله ε قال: [من أحبَّ لقاء الله تعالى أحبّ الله لقاءَه ومَنْ لم يحب لقاء الله تعالى لم يحب الله لقاءه][٥]، ويروون أيضاً الحديث القائل: [إذا أحب الله عزّ وجلّ العبد قال: يا جبريل إني أحبُّ فلاناً فأحبّوه، فيحبه أهل السماء][٦].

وحب الله للإنسان يفوق حب الإنسان لله، فالله هو الأكرم، هو مصدر الحب، بل هو الحب ذاته، وقد عبَّر الصوفيون عن تقديرهم الكبير لحب الله لعباده، فمحبة الله أصل، ومحبة العبد فرع يقول ابن عربي (محبته لك محبة الأصل لفرعه، ومحبتك له محبة الفرع لأصله)[٧]، ويقول أبو يزيد البسطامي: (ليس العجب من حبي لك وأنا عبدٌ فقير، إنّما العجب من حبك لي وأنتَ ملك

---

(١) الصوفيّة والسريالية ١١٣.
(٢) سورة مريم/ ٩٧.
(٣) سورة آل عمران/ ٧٦.
(٤) سورة آل عمران/ ١٤٦.
(٥) صحيح البخاري ٢٣/ ٥٢
(٦) صحيح مسلم/ ١٦/ ١٨٣، ١٨٤.
(٧) الحكم الإلهية ١٢.



قدير)[١]، ومن هذه المحبة المتبادلة استوحى البسطامي موقفاً جديداً مُبتكراً يجمع بين حب الصوفي لله، وحب الله لعباده، وهذا جمعٌ بين الحياة مع الله في التصوف، والحياة مع الناس في المجمع، وتحسين الخُلق مع الحق كأساس لتحسين الخُلق مع الخَلق، وفي هذا دعوة لنشر الحب على مستوى الإنسانية، قال رجلٌ لأبي يزيد البسطامي:

دُلَني على عمل أتقرّبُ به إلى ربي، فقال: (أَحبِبْ أولياء الله ليحبُّوك، فإن الله تعالى ينظر إلى قلوب أوليائه فلعلَّه أن ينظر إلى اسمك في قلب وليّه، فيغفر لك)[٢]، فحب المرء لأولياء الله وسيلة لنيل محبة الله ورضاه.

والحب الصوفي مبادرة إلهية، فالله يذكر العبد، ويطلبه، ويعرفه، ويحبه، قبل أن يهتدي العبد إلى هذا الذكر والطلب والمعرفة والحب، يقول أبو يزيد البسطامي (غلطتُ في ابتداء أمري، حسبتُ أني ذكرته، فإذا هو ذكرني قبل ذكري له، وحسبتُ أنّي أطلبه وأنّي أعرفه، فإذا هو عرفني قبل معرفتي له، وحسبتُ أنّي أعبده، فإذا هو قد جعل خلائق الأرض في خدمتي)[٣]

إنّ الطباق بين ذكرته وذكرني، وبين أعرفه وعرفني، وبين أحبه وأحبني تضّادٌ يتضمنُ وفاقاً ولقاءً، لأنّ ثمة علاقة تجعلُ الذاكر والمذكور، والعارف والمعروف، والمحب والمحبوب كياناً واحداً، ومثلما هو التوافق في حال الذكر، كذلك هو التوافق في حال المعرفة، وحال الحب، الحب تلك العلاقة التي يعبد فيها الإنسان الله، ويُحب الله الإنسان، فيجعل مخلوقات الأرض في خدمته.

والحب حالٌ قبل المعرفة، وبعدَها، يقول أبو يزيد البسطامي (إذا شربوا بكأس محبته وقعوا في بحار أنسه، وتلذّذوا بروح مناجاته، وإذا عرفوه حق معرفته ولهوا في عظمته)[٤]، بتعابير أدبية يُصوّر حالاً عاطفية بين الله وعباده المُحبين

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور للسهلجي (نشر ضمن شطحات الصوفية). ١٤١، وأبو يزيد البسطامي: هو طيفور بن عيسى بن سروشان المجوسي الذي أسلم، وهو من أهل بِسطام، توفي سنة (٢٦١هـ). (طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السُلمي ٦٩).

[٢] النور من كلمات أبي طيفور ٩٩.

[٣] النور من كلمات أبي طيفور ١٢٤.

[٤] النور من كلمات أبي طيفور ١٣١.

بأسلوب جذّاب، فالمحبة كأسٌ يُشرب، وتأثير المحبة وقوعٌ في بحار، فالحب في عُرف الصوفيين أُنسٌ ولذّةٌ تمنح للروح صحتّها وجمالَ إحساسِها بخالقها.

تتداخل قضية الحب هي الأخرى مع قضية المعرفة، كما يظهر في النتاج الصوفي عامّة، يقول أبو يزيد: (معرفة العوّام، ومعرفة الخوّاص، ومعرفة خوّاص الخوّاص؛ فمعرفة العوام معرفة العبودية، ومعرفة الربوبية ومعرفة الطاعة والمعصية، ومعرفة العدو والنفس، ومعرفة الخواص: معرفة الإجلال والعظمة ومعرفة الإحساس والمنّة ومعرفة التوفيق، أمّا معرفة خاص الخاص فمعرفة الأُنس والمناجاة ومعرفة اللطف والتلطّف ثم معرفة القلب ثم معرفة السّر)[١]، فهذه الأخيرة هي المعرفة المُقترِنة بالمحبة الخالصة، فالأنس والمناجاة واللطف أحوالٌ مُتعلِّقة بمنزلة المكاشفة، التي يُميز بها الله عباده المصطفين الأخيار، قال أحمد بن فارس: رأيتُ الحلاّج في سوق القطعية قائماً على باب مسجد وهو يقول: (أيها الناس، إذا استولى الحقُ على قلبٍ أخلاه عن غيره، وإذا لازم أحداً أفناه عمّن سواه، وإذا أحبَّ عبداً حثّ عباده بالعداوة عليه، حتى يتقرب العبد مقبلاً عليه، فكيف لي ولم أجد من الله شمّةً، ولا قرباً منه لمحةً، وقد ظلّ الناس يعادونني)[٢].

يرتبط حال المحبة في التجربة الصوفية بأحوال أخرى هي الغيرة، والشوق، والقلق، والعطش، والوجد، والدهش، والهيمان، والبرق، والذوق، ففي المحبة يغار المحب على محبوبه أن يتعلق محبه بغيره أو يشغله عنه شيء، ويغار المحب إذا سُبق إلى فضيلة، وفي المحبة يشتاق المحب إلى محبوبه وإلى الجنة، وإلى الثواب، وإلى حقائق الغيب، وإلى التخلق بأخلاق الله، والشوق من أبرز علامات المحبة ودرجاتها، حتى إنّه يُستخدم صوفيّاً أحياناً كمرادفٍ للمحبة، أو كمرتبة موازية لمرتبة المحبة، ويرى كثيرٌ من الصوفيين في المحبة مرتبةً أعلى من الشوق، لأنّ الشوق يتولد منها، لكنّ ذلك لا يعني احتلال الشوق مرتبة دنيا يؤكد السرّي السقطي أنّ (الشوق أجلّ مقام للعارف إذا تحقّق فيه، وإذا تحقّق في الشوق لها عن كل شيء يشغله عمّن يشتاق إليه)[٣].

---

(١) النور من كلمات أبي طيفور ١٢٥.
(٢) أخبار الحلاج، ماسينيون وبول كرواس ٥٤.

(٣) الرسالة القشيرية، القشيري ٣٣٢، والسَرِي السقطي: هو سَرِي بن المُغلَّس السقطي، أول من تكلم =

وجعل الصوفيون الشوق مرتبتين، أو نوعين، هما الشوق والاشتياق، وفرّقوا بينهما، فالشوق يسكن باللقاء، لكنّ الاشتياق لا يسكن، فإذا كان الشوق فتيلة تُشعل المصباح، وتنتهي، فالاشتياق شمسٌ لا تغيب، وفي المحبة أيضاً ينعدم صبر المحب، ويظل في قلق حول دنياه، وآخرته، يقلق من وحشته التي اختارها، ويظل يعاني في عطشه، ودهشته، وتحيرّه، وبكائه، كل ذلك أثناء سيره باتجاه محبوبه، إنّه يبكي شوقاً، وفرحاً، وخوفاً، ووجداً، لكنّه سرعان ما يتوقف عن البكاء عندما يصل، ويذوق طعم اتحاده بالله المحبوب.

ولذلك لم تتوقف رابعة العدوية عن البكاء طوال حياتها متأثرة بهذا التقليد الصوفي في عصرنا إذ يُروى أنَّ موضع سجودها كان يظل كهيئة الماء المُستنقَع من دموعها[1] ربما لأنّها لم تستطع الوصول، أو لم تعثر على طريق الوصول، فاكتفت بالبكاء، والحزن، والشوق، والشكوى، واستذكار الموت إلى درجة أنّها اتخذت مشجباً من قصب طوله ذراعان عَلّقت عليه أكفانها، كي تتأمله على الدوام فتتعظ بكل المعاني التي تتضمنها فكرته، فرابعةُ تحب الله نوعين من الحب: حب الهوى، وحبٌّ ثانٍ ينبع من استحقاق الله لهذا الحب، الأول ناقص، والثاني كامل:

أحبك حُبّين حُبُّ الهوى وحُبَّاً لأنكَ أهلٌ لذاكا
فأمّا الذي هو حُبُّ الهوى فشُغلي بذكرك عمّن سواكا
وأما الذي أنت أهلٌ لـه فكشفُك لي الحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لك الحمد في ذا وذاكا[2]

وقد سُئلت رابعة عن حقيقة إيمانها فقالت: (ما عبدته خوفاً من ناره، ولا حُباً لجنته فأكون كالأجير السوء، بل عبدته حبّاً له وشوقاً إليه)[3]

وتُصنَّف المحبة في القاموس الصوفي، في قسم الأحوال؛ فالمحبة أول حال يتشرف به الصوفي، يُعرّفها كمال الدين عبد الرزاق القاشاني بأنها

= ـــــ

ببغداد في لسان التوحيد، وحقائق الأحوال. وهو إمام البغداديين، وشيخهم في وقته توفي سنة ٢٥١هـ. (طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٤٨).

(١) صفوة الصفوة، ابن الجوزي، ٤/ ١٨، ورابعة العدوية هي: رابعة بنت إسماعيل ، أم عمرو، البصرية، الزاهدة، العابدة، عاشت ثمانين سنة، توفيت سنة ثمانين ومئة. (سير أعلام النبلاء ٨/ ٣٤٣).

(٢) صفوة الصفوة، ابن الجوزي، ٤/ ١٨.

(٣) إحياء علوم الدين ٤/ ٣٢٨.



(آية الاختصاص ونتيجة الاصطفاء، والإخلاص، وأصلها في الأحوال الابتهاج بشهود الحق، وتعلقّ القلب به معرضاً عن الخلق معتكفاً عن المحبوب بجوامع هواه غير ملتفتٍ إلى ما سواه)[١].

التجربة الصوفية تجربة وجدانية قبل كل شيء، فهي تُعاش بالمشاعر والأحاسيس بحالات النفس اضطراباً، وقلقاً، وتوتراً، واغتراباً، والحب الصوفي ليس غريزة، ولا حسّاً، ولا عقلاً، هو أصل العاطفة؛ فالحب الصوفي فعلٌ قلبّي لا يُعلّلُ عقليّاً، فلا خيرَ في حُبٍّ يُدبِّرِه العقل، حسب الصوفيّين، والحب الصوفي تجربةٌ فردية، يورد القشيري[٢] في رسالته أقوالاً كثيرة لصوفيين كُثر، كل منهم يعكس تجربته الخاصة في حبّه وكشفه وذوقه الخاص لهما، ولذلك جاءت تلك الأقوال مأثورة متضمّنةً حِكَماً، فالكثير من المعاني مُخبّأ في القليل من الكلمات يقول البسطامي: (المحبة هي استقلال الكثير من نفسك واستكثار القليل من حبيبك)[٣]، ويقول السرّي السقطي: (لا تصلح المحبة بين اثنين حتى يقول الواحد للآخر يا أنا)[٤]، ويقول يحيى بن معاذ: (مثقال خردلة من الحب أحبُّ إليّ من عبادة سبعين سنة بلا حب)[٥].

ولعلّ كون التجربة الصوفية تجربة وجدانية نفسية فردية في بعض جوانبها، جعلها عُرضةً للدراسة النقدية حسب المنهج النفسي حيث يفترض هذا المنهج أنّ الصوفية مرض أو جنون، وذلك للتشابه بين أعراضهما وأعراض المعاناة الصوفية، وللتشابه بين رغبة العاشق في الاتحاد بمعشوقه، ورغبة الصوفي في الاتحاد بالله، لكنّ هذا المرض والجنون هما أعلى درجات المحبة، حب يملك على الصوفي عقله، وقلبه، وحياته، ومماته، حب لا يرضى بغير الجنون والتعرّض للموت عمداً. يقول البسطامي: (أعرفه بي حتى فنيت، ثم عرفته به فحييت)[٦]،

---

(١) إصلاحات الصوفية ١٨١.

(٢) القيشيري: هو أبو قاسم، عبد الكريم بن هوازن بن عبد الملك بن طلحة القشيري، الخراساني، النيسابوري، الشافعي، الصوفي، المفسّر ولد سنة ٣٧٥هـ توفي سنة ٤٦٥هـ من كتبه: (الرسالة)، و(الطائف الإشارات) و(المعراج). (سير أعلام النبلاء ١٨/ ٢٢٧).

(٣) الرسالة القشيرية، ٣٢١.

(٤) الرسالة القشيرية، ٣٢٤.

(٥) الرسالة القشيرية، القشيري ٣٢٦، ويحيى بن معاذ الرازي: هو أبو زكريا الواعظ، فريد عصره، له لسان في الرجاء، وكلام في المعرفة، خرج إلى الخ، وأقام فيها مدة، ثم رجع إلى نيسابور، (الرسالة القشيرية ٤١٤، توفي سنة ٢٥٨) (وينظر في طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ١٠٧).

(٦) النور من كلمات أبي طيفور ١٠٨.

وفي (منطق الطير) يجيب صوتٌ إلهيٌ على تساؤل ذي النون المصري: (كم من الرجال سوف تقتل؟ بالقول: إنني أقتل من يُحبني، فإذا ما فنيَ فناءً تاماً، وتلاشى فأنا أُظهر لـه وجهي)[١].

من الظلم النظر للحب الصوفي بوصفه عاطفةً وحسب، عاطفة مُجرّدة من البُعد الفلسفي في التفكير بهذا الكون، والرغبة في معرفة الحقيقة الباطنة التي تكمن وراء ظاهره، ولمس هذه الحقيقة والعيش فيها، وللحب الصوفي بُعدٌ آخر أيضاً، هو بُعد الحلم، أو الخيال، بُعد الأداة التي بوساطتها يبحث الصوفي عن الغيب، فإذا وجده . أو بالأحرى اعتقد أنّهُ وجدَه . أحبّه، فغلبَ عليه حالٌ من الذهول والجنون.

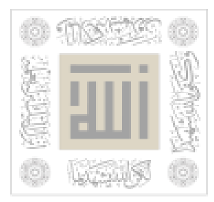
إنّ القيمة الدينية في التجربة الصوفية على أهميتها، ليست هي القيمة الوحيدة المُتضمّنة في تجربة الحب الإلهي، إنّ القيمة الإنسانية ذات أثر خطير فيها، لأنّ التجربة الصوفية في أعمق معانيها هي تحرر الإنسان من قيد الوعي، ومن فخ قيم ضيقّة مُلقّنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثاً عن قيم جديدة أعظم وأكبر يعثر عليها، أو قد يبتكرها بنفسه، يخرجون من ذواتهم وهم أحياء، ليتصلوا بذوات أخرى، يتقلّبون بين الحياة والموت، ويترجمون لنا اللغة الكائنة بينهما، ويغدو الحب ارتقاءً نحو المقدس، وإذا أخذنا بالزعم الفلسفي القائل بأنّ النفس كانت موجودة قبل الجسم، وتظل موجودة بعده، وأنها جوهر روحاني قائم بنفسه، مُستْغن عن البدن، وأنّها كانت في الفَلَكْ، أو في العقل الفعّال، أو في النفس الكُليّة.. فيصبح من السهل تبرير هذا الحنين الذي يجرف النفس بحثاً عن موطنها الأول؛ هذا الحنين المتجسِّد في الحب الصوفي. فحقيقة الإنسان؛ أي روحه قبل تعلّقها بالبدن كانت في عالم الملكوت شاهدة لصور الغيبيات، وبعد أن أحبتها، وتعلَّقت بها، وجدت حقيقة الذات والصفات، فرغبت في العودة إليها، والتعلق بها، وهذا ما يُسميّه الصوفيون (الوجد)، وهو (فقدان الموجودات) و(وجود المفقودات)، ولذلك ينتهي بابا طاهر إلى أنه (لا اختيار في المحبة، المحبة في الحقيقة اضطرار)[٢].

---

[١] منطق الطير ٩٤، وذو النون المصري: هو ثوبان بن إبراهيم المصري، كان أبوه نوبيَّاً، فائق الشأن، وأوحد زمانه علماً وروعاً وأدباً، استحضره المتوكل من مصر، وردّه مُكرّماً، توفي سنة ٢٤٥هـ (الرسالة القشيرية ٤٣٣) وهو شيخ الديار المصرية ثوبان بن إبراهيم، وقيل فيض بن أحمد، وقيل فيض بن إبراهيم النوبي، يُكنى أبا الفيض، توفي سنة ٢٤٥. (سير أعلام النبلاء ١١/ ٥٣٣).

[٢] شرح كلمات بابا طاهر، عين القضاة الهمذاني ٨٣، وبابا طاهر العريان الهمداني اللوري، سُمي بالعريان لتقشفه وزهده، ولد سنة ٣٢٦هـ أما وفاته فينعدم الضبط الصحيح لسنتها، لكن يمكن القول

=





لا يكتفي الصوفيون باستخدام لفظ (الحب) في التعبير عن شعورهم تجاه الله، لكنهم يستخدمون أيضاً لفظاً مرادفاً آخر هو (العشق)، ولعلّه درجة أعلى في رأيهم، والعشق هو القوة السحرية التي تتغلغل في نفوس الصوفيين، وتدفعهم في طريقهم نحو لقاء الله سبحانه، والعشق الصوفي الصحيح هو عشق المعرفة؛ لأنه عشق معرفة الله، وعشق الله ذاته، وبذا يكون الصوفيون قد طوروا عاطفة الحب، وقد عبّر هادي العلوي عن هذا التطوير تعبيراً دقيقاً حين قال: (أوصل المتصوفة حقيقة الحب إلى نصابها الكوني، حُبُّهم مُجرّد من الوصل، والهجر، والشكوى، والعتاب، واللقاء، والفراق، ومطلوبه الرؤية لا من حيث هي عملٌ من أعمال البصيرة)[١]، ولذلك يحتل العشق تلك المرتبة العليا التي يصفها فريد الدين العطار بقوله: (العشق أعلى مكانه من الإيمان والكُفر، وأسمى مكانةً من العقل، العشق نار أمّا العقل فدخان)[٢]

يرقى العشق الصوفي بصاحبه إلى عالم ما ورائي، ويمنحه بركة القدرة على القيام بكرامات وخوارق تملأ قصص الصوفيين، كالمشي على الماء، والطيران في الهواء، وغير ذلك كثير لا سبيل لحصره، ويمكن التمثيل له بالحكاية التالية: (كان سمنون المحب أبرز العشاق الصوفيين، وأهم من أقام في مقام المحبة، يُحْكَى عن تأثير كلامه في سامعيه أنّه إذا تكلم كاد الصخر أن يتصدّع، وكانت قناديل المسجد تتراقص أمامه، حتى الطيور تعلوها الدهشة، ومرّة نزل طيرٌ عليه وهو يتكلم، وقعَد في حضنه، وبعد أن استمع إليه ضربَ بمنقاره البلاط، ونزفَ حتى مات)[٣]، ففي كلام سمنون دلالتان الأولى مدى تأثير كلام الصوفي سمنون حيث يتصدع الصخر، وتتراقص القناديل، وتُصاب الطيور بالدهشة، وبعضها يضرب البلاط بمنقاره، والثانية: قدرة الواصف على تجسيد هذا التأثير، والموهبة الفنية التي مكّنته من وصف هذا التأثير بصور خيالية.

=

بالتقريب أنها كانت في أواخر النصف الأول من القرن الخامس الهجري، من مصنفاته (الكلمات القصار)، و(الرباعيات الشعرية)، (شرح كلمات بابا طاهر بقلم عبد الله بن محمد بن علي الحسين الهمذاني المعروف بعين القضاة، المتوفى سنة ٥٢٥هـ، تحقيق وتعليق محمد حسن علي السعدي ١٩ ٢٠).

[١] مدارات صوفية ٥٣.

[٢] منطق الطير ٩٠، وفريد الدين العطار: هو فريد الدين محمد بن إبراهيم العطار الهمذاني، توفي مقتولاً سنة ٦٢٧ من مؤلفاته (إلهي نامه). (كشف الظنون ١/ ١٦١).

[٣] مدارات صوفية، هادي العلوي ٤٨، وسمنون بن حمزة، وهو من كبار مشايخ العراق، توفي بعد الجنيد. (الصوفيون وأرباب الأحوال، عبد العزيز السيروان ٧٦).

وهاهي العبّاسة، وهي امرأةٌ متصوفة، تُعبّر عن القوة التي يُفجِّرُها العشق الصوفي، فتتصرف بالموجودات، بأسلوب رمزي وأسطوري: (إنّ العشق إذا وقعت ذرة منه على رجل سالك، فإنها تُولّدُ منه امرأة، وإذا سقطت ذرة عشق على امرأة سالكة، فإنها تُولّد منها رجلاً، والدليل على ذلك أن آدم بذرة عشق أنجبت حواء، كما أن مريم بذرة عشق أنجبت عيسى)[1]

فالعشق هو أرفع درجات المحبة، لأنه حب الله لذاته، لا لإحسانه إلى الخلق، ولا لصفاته، العشق الإلهي ليس مجرد امتثال للأوامر، والميل إلى المحبوب، بل هو بذل الروح في سبيل هذا المحبوب، يقول أبو يزيد البسطامي: (ودّهُ ودّي وودّي ودّه، عشقه عشقي وعشقي عشقه، حبه حبي، وحبي حبه، جاء سيل عشقه فأحرق الماء دوني)[2].

هدف العشق الصوفي هو الاتحاد بالله، ولكن ليس عن طريق العقل القاصر، والعاجز عن إدراك الحقائق، ومن بينها إدراك الله تعالى، والأحرى بنا حسب العطّار أن نحرق العقل إذا أردنا الوصول، وأن نسلك طريق القلب، فالقلب مرآته، والقلب بيته، والعلاقة بين الله والصوفي علاقة أمومة . إذا صحّ التعبير . الصوفي يحتاج إلى الله تعالى حاجة الطفل إلى أمّه، يقول البسطامي: (الصوفية أطفال في حُجْر الحق)[3] ويرى شارح البسطامي أنّ المعنى هو: (الطفل بحاجة إلى أمّه حاجة الصوفي إلى الذات الإلهية لا غنى عنها، والصوفي الذي لا يرى في الكون إلاّ الله، كيف بوسعه أن يبتعد عن حُجْر الله؟ وكون الصوفي طفلاً لأنّه دائماً جاهلٌ متعلمٌ ومعلّمه الحق، فقيام الصوفي بنفسه علمياً مستحيل، فهو طفلٌ متعلمٌ على الدوام)[4]

والعشق هو الدرجة الثالثة والأخيرة والأعلى في سلم درجات الحب الإلهي في نظرية محي الدين بن عربي[5]، بعد درجتي الهوى، والحب، إذ يُقدّم ابن عربي

---

(١) منطق الطير، فريد الدين العطار ٩٦، والعبّاس (لم نجد لها ترجمة).

(٢) النور من كلمات أبي طيفور ١٤٠.

(٣) النور من كلمات أبي طيفور ١٦٧.

(٤) شرح شطحات البسطامي، محمد غازي عرابي ١٤٨.

(٥) محي الدين بن عربي: من كتبه: (الإسرا إلى المقام الأسرى)، و(جامع الأحكام في معرفة الحلال والحرام). (كشف الظنون ١/٨٢، ٥٣٣). هو محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله الطائي، الحاتمي، المرسي، المعروف بابن عربي (محي الدين الشيخ الأكبر) حكيم صوفي، متكلم، فقيه، مفسر، أديب شاعر، ولد في مرسية عام ٥٦٠هـ (معجم المؤلفين ١١/٤٠).



نظرية متكاملة في الحب الإلهي؛ في طبيعته، وبواعثه، وأحواله النفسية، المكمّلة له، والنتائج التي يُولّدها، وموجزها أنّ الهوى هو الدرجة الأولى، وهو ميلٌ عاطفي على المستوى الإلهي، وأمّا العشق فهو الدرجة الثالثة، وهو إفراطٌ في التعلق على المستوى البشري، وتوحّدٌ على المستوى الإلهي[1].

وللحب الصوفي علاقةٌ بالخيال؛ لأنّ القلب موطن الأحاسيس، ومصدر الحب، ينصرف إلى المحبوب بعد أن يصوغ له الخيال صورته في جمال، وكمال، مثاليين، فالعاشق يحب الصورةِ التي يحلم بها، والتي تكفّلَ الخيال برسمها له، والعالم الجميل الذي يعيش فيه رمزٌ لخالقه الأكثر جمالاً؛ لأنّ الجمال لا يصدر إلاّ عن الجمال، والخيال هو الذي يتذوق الجمال، ويُسهم في كشف مخابئه، وهو خير دافع إلى حب المخلوق للخالق، وهكذا يصبح أي حب موجّه لموجود مخلوق، في هذا الكون حُبّاً منصرفاً في غايته الحقيقية نحو الواجد الخالق، الخالد، لأن الحب الخالد لا يجدر إلا لخالد، فهو حقّ لله مانح الحياة.

يُحب العبد الله لأنه قادر، وكامل، ومُنزّه عن العيوب والنواقص، ومُقدّس وجميل وقاهر، وأبدي، وجبّار، وقيّوم، وجليل وخلق الإنسان على مثاله فتوجبت هذه الألفة بين الإنسان والله، إذ خلق آدم على صورته المعنوية الباطنة لا الصورة الظاهرة المُدركة بالحواس والحب هو المُسوّغ الحقيقي للعبادة لا الخوف ففي أخبار داود عليه السلام: (إنّ الله تعالى قال: يا داود أبلغ أهل أرضي أني حبيبٌ لمن أحبني، وجليسٌ لمن جالسني، ومؤنسٌ لمن أنسَ بذكري، وصاحبٌ لمن صاحبني، ومختارٌ لمن اختارني، ومطيع لمن أطاعني، ما أحبّني عبدٌ أعلم ذلك يقيناً من قلبه إلا قبلته لنفسي وأحببتهُ حُبّاً لا يتقدمه أحدٌ من خلقي من طلبني بالحق وجدني...)[2]

فالمحبة هِبة وهَبها الله من ذاته للإنسان، هي دخول صفات المحبوب على المحب لاستيلاء المحبوب وذكره على المحب.

---

[1] ابن عربي (حياته ومذهبه)، آسين بلاثيوس ٢٣٨ و ٢٣٩.

[2] إحياء علوم الدين، ٤/ ٣٤٢.



٢ ـ قضية المعرفة:

المعرفة قضية عامة، وهي أنواع متعددة، كالمعرفة العلمية، والمعرفة البديهية، والمعرفة الميتافيزيقية، وأنواع أخرى، وقد ابتكر الصوفيون معرفة خاصة بهم هي معرفة الله، ويتم تحصيل هذه المعرفة تقرّباً من الله في تجربة ذوقية، ومن البديهي أنّ أنواع المعرفة الأخرى . عدا الصوفية . كانت موضع إهمال الصوفييّن؛ لأنّ امتلاكها يحول دون عيش التجربة الصوفية الروحية الذوقية، والمعرفة الصوفية هي نوع آخر غير المعرفة العقلية، التي قال بها فلاسفة المسلمين ووصفوها بالإيجابية، بينما وصفوا المعرفة الصوفية بالسلبية، لأنها تعتمد . في أحد جوانبها . على الخيال الذي ينظرون إليه نظرة أخلاقية، فهم (يضعون المعرفة الصوفية تحت رقابة مُشدّدة من العقل أو الفكر، ذلك أنّ نشاط المخيّلة عندهم يرتبط بالقوة النزوعية في الإنسان، وهي مجموع الغرائز والانفعالات المحرّكة للسلوك الإنساني عامة)[1]، وفي هذا تعارض واضح بين الخيال والعقل، نجده في الفلسفة ولا نجده في الصوفية.

يُفرّق الصوفيون بين العلم المألوف عند الناس، وهو العلم الدنيوي المُكتَسب والمُلقّن، والمعرفة الصوفية التي هي علم الحقائق، وهو علم موهوب، والعلماء وسائر المؤمنين من زاهدين وعابدين يحرصون على الوصول إلى الجنة، بينما العارف . وحده . يحرص على الوصول إلى رب الجنّة، و يُفرّق الصوفيون . أيضاً بين العلم العام، والعلم الكشفي للغة، أي قراءة باطنها العميق؛ ففي العلم اللغوي الوضعي دلالة لغوية ثابتة للمدلول، وفي العلم الكشفي دلالات لا متناهية متحرّكة وخالقة ومتجدّدة، وهذا ما يحدث مع الصوفي العارف.

إنّ الطريق إلى معرفة الله يمر بالقلب، يُؤثَرُ عن المسيح قوله: (لا تجرحوا قلب الإنسان فهو مثوى الله)، وهذا القلب المدرك لله يُسميّه الصوفيون (النفس الناطقة) و(عين الفؤاد) و(مقلة القلب) و(عين البصيرة)، فالقلب هو المرآة التي تنعكس فيها صورة الله، وتشرق، ولكن ليست أية مرآة تصلح، لابُدّ أن تكون مرآة في غاية الصفاء، مرآة متجردة عن الذات البشرية، ورغباتها، وأدرانها، فالمعرفة الصوفية، معرفة قلبية لا عقلية، والصوفيون يرون الله بقلوبهم الصامتة، لأنّ المعرفة الصوفية أبعد عن اللغة والكلام يرى أدونيس أنّ (المعرفة حالٌ لا

[1] نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، د. ألفت الروبي ٥٨.



ثبات لها، أي لا نهاية لها، وهي معرفة ترفض المسبق، والجاهز والمغلق، معرفة تشعر أنها ما تزال ضيقة بقدر ما تتسع، وكلما ظننّا أنّنا اقتربنا بها من الطمأنينة ازددنا حيرة)[١]، فالشطح الصوفي أرقى تجليات المعرفة، لكنّ الشطح لا يمكن بلوغه إلاّ بمعاناة حال السُكر، ففيه يتم الكشف والمشاهدة.

الكشف درجة ثانية بعد درجة الوحي، والمعرفة الكشفية تتحصّل بزوال حجب قد تقوم بين القلب والإنسان الصوفي، وبين الله تعالى كحجاب النفس، أو الشيطان، أو الدنيا، أو الهوى، وعلى الرغم من اتفاق الصوفيين على الكشف الذي هو معرفة الله، نجد بينهم اختلافات في وسائل تحقيق هذه المعرفة، فها هو ذا ابن عربي (يعيد حصول هذه المعرفة إلى الخيال أعظم قوة خلقها الله في الإنسان، لأنّ الخيال بدء التجلي، ففي الخيال جزءٌ إلهي هو الرؤيا ، وفي أنواع الرؤيا ما يُسمى بالمُبشِّرات، وقد وصفها الرسول ε بأنها جزء من النبوة)[٢].

على الرغم من اعتماد حصول المعرفة الصوفية على الذوق فهي ليست عفوية، ولا مباشرة إنّ تحصيلها يشترط آليّةً مُعقّدة، ومراحل طويلة يخوض فيها الصوفي السالك أحوالاً لا تُحصى، ولا تُوصف، على الرغم من تشابهها في تجارب الصوفيين، ونظرياتهم، فهذا تشابه لا ينفي خصوصية في التجربة والنظرية من صوفي إلى آخر، فالصوفية مقامات، ولكل مقام شروط وأحكام يجب أن يستوفيها الصوفي، حتى يتم له الانتقال من المقام الذي هو فيه، إلى مقام آخر عن طريق التطلّب، والتكلّف، والتصرّف، والرياضة إلى أن يصل إلى الأحوال الصوفية، فيتقلب بين أحوال كالخوف، والرجاء، والقبض، والبسط، والهيبة، والأنس، والتواجد، والوجد، والوجود، والجمع، والفرق، وجمع الجمع، والفناء، والبقاء، والغيبة، والحضور، والذوق، والشُرب، والصحو، والسكر، والمحو، والإثبات، والستر، والتجلي، والمحاضرة، والمكاشفة، والمشاهدة، في ظل لوائح، وطوالع، ولوامع، وبواده، وهجوم، وتلوين، وتمكين، وقُرب، وبُعد، وشريعة، وحقيقة، وأنفاس، وخواطر، ولطائف، وأسرار، وأحوال أخرى كثيرة... إلى أن يبلغ جانباً من مقام المعرفة، لا المعرفة كلها، وهذا التعدد في الأحوال ذات الوجوه اللغوية ما بين صيغ منتهى جموع، ومصادر، وبيان، وبديع، هو غنى ورحابة في

---

[١] الصوفية والسريالية، أدونيس ١١٦.

[٢] الخيال في مذهب ابن عربي، د. محمود قاسم ١٨.

عالم لامتناه من الغنى، والرحابة، وقد عبّر النَّفَّري عن ذلك فقال: (كُلّما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)[1] وقال الشبلي: (أول المعرفة لله تعالى وآخرها ما لا نهاية له)[2]، ويقول بابا طاهر: (حقيقة المعرفة العجز عن المعرفة)[3] ومعرفة الله هي معرفة قلبية تعتمد على الحدس، والإلهام، وهما نور وهبة من الله، تتداخل نظرية المعرفة مع نظرية الحب، وقد شُغِلَ المتصوفة طويلاً بمحاولة الإجابة عن السؤال: أيهما أسبق، الحب، أم المعرفة؟ وهل تنشأ المعرفة عن الحب، أم أنّ الحب ينشأ عن المعرفة؟

بعض الصوفيّين يرى أنهما أزليّان، مُنِحَتهما الروح معاً قبل أن تهبط إلى البدن، وبعضهم يرى أنّ المعرفة تسبق الحب، ولعلّ متصوفي القرون الهجرية الأولى كانوا يرون أنّ الحب يسبق المعرفة كما حدث مع رابعة العدوية، وآخرين، فمن المعروف أنّ رابعة أحبّت الله وكانت في منأى عنه إلى أن سلكت إليه طريقاً شاقاً وطويلاً.

المعرفة، والحب في الصوفية، وجهان لحقيقة واحدة؛ ففي الحكمة الخامسة من (فصوص الحِكَم) لابن عربي، والمعنونة بـ (حكمة مهيّمية في كلمة إبراهيمية)، ومهيّمية من الهيام، وهو الإفراط في العشق"، وإبراهيمية لأن النبي إبراهيم عليه السلام هو النبي الذي اتخذه الله سبحانه خليلاً له، في هذه الحكمة ميّزَ ابن عربي بين ثلاث درجات للمعرفة يتطور فيها الذوق الصوفي المتجه نحو إدراك الحق، في الدرجة الأولى ينكشف للسالك معنى الألوهية عن طريق النظر في صفات العالم الذي يتخذه الصوفي دليلاً على وجود الحق. وفي الدرجة الثانية ينكشف أنّ الحق عين الدليل على نفسه لأنّ العالم لا وجود له إلا به، وفي

---

[1] المواقف والمخاطبات تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود ١١٥، النِّفَّري: يلقب بالسكندري والمصري، لكن اللقب الغالب عليه النَّفَّري نسبة إلى (نِّفَّرْ) بلد من نواحي بابل بأرض الكوفة وهو صاحب المواقف الحقيقي. أما محمد بن عبد الجبار بن الحسن النِّفِّري فهو حفيده، وإليه يُنسب كتاب (المواقف والمخاطبات) على أساس أنه هو الذي قام بترتيب أوراق جدّه. توفي سنة ٣٥٤هـ. (مقدمة شرح التلمساني). وينظر في كشف الظنون٢/ ١٨٩١.

[2] الرسالة القشيرية، ٣١٢، والشبلي: هو دُلَفْ بن جَحْدَرَ، أبو بكر، خراساني الأصل، بغدادي المولد والمنشأ، كان عالماً فقيهاً على مذهب مالك، توفي سنة ٣٣٤هـ. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ٣٣٧)، ولد سنة ٢٤٧، وكان شيخ وقته حالاً وظرفاً وعلماً. (الرسالة القشيرية ٤١٩).

[3] شرح كلمات بابا طاهر، عين القضاء الهمذاني ٦٦.



الدرجة الثالثة ينكشف له أنّ كل شيء هو في الحقيقة عين الآخر، وهذه وحدة الوجود[1].

المعرفة الصوفية معرفة قلبية، تعتمد على الحدس، والإشراق، والإلهام، أما وقوع الاختلاف بين التجارب الصوفية، وتباين المعارف التي يتوصلون إليها، فيعود إلى كون المعرفة الصوفية ذاتها بغير حدود، وبغير نهاية. ويظل موضوع المعرفة غيباً بعيداً عن كل إحاطة، ومن أجل ذلك كانت أدوات الصوفيين في مقاربة هذه المعرفة هي الصورة، والرمز، والإشارة، وفي هذه المنطقة من الغيب غير المكشوف، يرى أدونيس جمالاً وحقيقة يصفها بقوله: (هذا الغيب الحضور هو مدى الكشف الذي تتأسس عليه جمالية التصوف، وقوامها أمران؛ الأول: أنّ محاولة الكشف عن الغيب لا توصل إلاّ إلى مزيد من الحاجة إليها والثاني: أنّ تجربة الكشف تفترض تعبيراً خارج العقل والمنطق)[2].

إنّ التباين القائم بين الله الخالق والإنسان المخلوق، هو الذي استدعى موضوع المعرفة؛ فثنائية الله والإنسان هي الجدلية التي ولّدت المعرفة الصوفية، وجعلت أهم غاياتها نشدان الوحدة بين الإنسان والله، عن طريق الكمال الإنساني، هذا الطريق الذي أصبح نظرية متكاملة عند ابن عربي، والذي سمّاه "علم إلحاق الإنسان الكامل بربه"، وعند الجيلي[3] الذي سمّاه (الإنسان الكامل)، وهذا الكمال، وإلحاق الإنسان بالله لن يكونا إلاّ بالمعرفة، عبر علاقة الضدّية التي تقوم على التباين والمشابهة في آن معاً بين الله والإنسان. وصفها الدكتور نصر حامد أبو زيد بقوله: (هناك طريقان وغايتان: طريق الرب وغايته الإنسان، والذي تكتمل به دائرة الوجود وجودّياً ومعرفياً، والطريق الآخر هو طريق العبد، وغايته الوصول إلى ربّه)[4].

أداة المعرفة الصوفية هي القلب، فهو حسب الصوفية موطن الروح، والروح

---

(١) فصوص الحكم، ابن عربي ٦٢.

(٢) الصوفية والسريالية ١٤٠.

(٣) والجيلي: هو عبد الكريم بن إبراهيم بن عبد الكريم الجيلي، القادري، قطب الدين، صوفي. من كتبه: (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، وهو كتاب على اصطلاح الصوفية. (كشف الظنون ١/ ١٨١).

(٤) فلسفة التأويل ١٩١.

الإنساني الكامل هو خليفة الله في الأرض، وهذا القلب الروح هو موضع التجليات الإلهية التي هي مادة المعرفة الصوفية،والتي تتنزل على قلوب العارفين، فتمنحهم نعماً كثيرة؛ منها تأويل الكون، واكتشاف أسراره وحقائقه. يؤكد ابن عربي في إحدى حكمه وهي (حكمة قلبية في كلمة شعيبية) أنّ أداة تحصيل المعرفة هي القلب، فالقلب هو مركز إدراك، وتأمل، وذوق، والروح رديفته هي مركز العاطفة والحب، وبهما معاً يسلك الصوفي طريقه نحو معرفة الله، والمعرفة القلبية(١) محور الإيمان الصوفي، وفي ضوئها تُفسّر كل القضايا العقيدية، حتى البعث لا يغدو يوم قيامة الجسد من الموت، وحسب، بل يوم قيامة الروح من الحياة، وعودة النفس الجزئية الإنسانية إلى النفس الكلية الإلهية عن طريق معرفتها والسير باتجاه الوحدة معها.

يؤمن الصوفيون بأنّ الوجود الإنساني أبعد من المادة، ويؤمنون بالغيب، وبإمكانية الاتصال بعالم الغيب عن طريق القلب والنفس والروح، لا عن طريق العقل والجسد والحس، والإنسان العارف المؤمن الطاهر، يمكن أن تفيض على نفسه، من العالم الأعلى، معانٍ وحقائق يخصّه بها الله سبحانه وتعالى، فالنفس الصافية الطاهرة المتحررّة مصقولة كمرآة، تتلقى الصور من الغيب، بعد أن تتصل به، ويُحدد العرفاء لهذا الاتصال شروطاً يجب أن تتوافر في النفس كالتوجه الكامل إلى الغيب والصفاء من الكدورات، عندئذ يمكن الاتصال بالعقل الفعّال، أو الروح القدس، أو الله، وهذه هي المعرفة الحقيقية، وقد فصّل هؤلاء العرفاء في آليّة الاستشراف القلبي للمعرفة، فرأوا أنّ الإنسان يصل إلى مرتبة الاستشراف والاستلهام إذا طوى منازل السائرين، إذن فقد أحدثت الصوفية تحوّلاً في مفهوم المعرفة بنقلها من إطاري النقل، والعقل إلى إطار القلب، ولم تعد معرفة الله تصحّ أو تتحقق إلا بالاتحاد به، وبالمعرفة القلبية له، والتي هي إدراك مباشر له، وحالُ اتحاد به، في تجربةٍ معيشيةٍ ذاتية وكليّة حدسية، ووجدانية معاً.

تكمن المأثرة الأدبية في النتاج الصوفي، في الأسلوب بوجه خاص، في فنيّة الصياغة اللغوية، إنّها ليست صياغة علمية أو منطقية في ظاهر التعبير، فالعلمية والمنطقية سمةٌ لمادتها الفكرية من داخل، أمّا الخارج فأدبٌ خالص، كالأقوال الحِكمية التي يصوغُها أبو يزيد البسطامي في المعرفة، من نحو:

(١) فصوص الحكم ١٥٠.

(العارف لا يُكدّرهُ شيء ويصفو له كل شيء)[١]، فالوجه الأول للطباق نفي الفعل، والوجه الثاني إثبات الفعل، وبين لا يُكدّره شيء، ويصفو له كل شيء، طباق بصياغة جديدة، وفي مثالٍ آخر يقول أبو يزيد: (من عرف الله صار على النار عذاباً، ومن جهل الله صارت عليه عذاباً، ومن عرف الله صار للجنّة ثواباً، وصارت الجنةُ عليه وبالا)[٢]، فهذا النص رمزٌ آخر من رموز اختزال اللغة الصوفية، وغِناها الإشاري الكامن، فالعارف في هذه الشطحة ينجو من عذاب النار، ويصبح ناراً على النار، فتكون النار عليه برداً وسلاماً كما كانت على إبراهيم عليه السلام.

إنّ هذه الضديّة الفكرية، ولباسها التعبيري هما ديدن الصوفيين على الدوام، طباق المعرفة والجهل، والجنة والنار، والعذاب بسبب النار، وعذاب النار ذاتها، والترادف بين العذاب والوبال، وإن كان الوبال درجة أعلى من العذاب، وفي نص معرفي آخر يقول أبو يزيد البسطامي أيضاً (غلطت في ابتداء أمري، حسبت أني ذكرته، فإذا هو ذكرني قبل ذكري له، وحسبت أني أعرفه، فإذا هو عرفني قبل معرفتي به، و حسبت أني أحبه، فإذا هو أحبني قبل محبتي له، وحسبت أني أعبده، فإذا هو قد جعل خلائق الأرض في خدمتي)[٣]، فالطباق بين ذكرته وذكرني، وأعرفه وعرفني وأحبه وأحبني، هو تضاد يحمل في داخله لقاء ووفاقا، فهناك علاقة الذاكر والمذكور، والعارف والمعروف، والمحب والمحبوب، وكلاهما واحد، بمعنى أن الذاكر هو المذكور، والعارف هو المعروف، والمحب هو المحبوب، والمذكور المعروف المحبوب هو الذاكر والعارف والمحب، ويقول أبو يزيد البسطامي أيضاً في المعرفة (لا يزال العارف يعرف، والمعارف تعرف، حتى يهلك العارف في المعارف فيتكلم العارف عن المعارف، ويبقى العارف بلا معارف)[٤]، يتعامل البسطامي مع اللغة تعاملاً خاصاً، نادراً، إذ يستخدم مصدراً لفظياً هو "عرف" ويشتق من فعل المعرفة اسم الفاعل،، وصيغة منتهى الجموع، فتتضاءل باقي مفردات اللغة أمام الصيغ المختلفة للفظ المعرفة، والبسطامي لا يريد أن يعرض . هنا . أحجية كما يبدو أولَ

(١) النور من كلمات أبي طيفور ١١٨.
(٢) النور من كلمات أبي طيفور ١١٨.
(٣) النور من كلمات أبي طيفور ١٢٤.
(٤) النور من كلمات أبي طيفور ١٤٦.



وهلة، بل يريد إخراج فكرته إخراجا فنياً فريداً، ونقل تجربته بنورها و نارها معاً.

حول المعرفة كتب الحلاج نصاً نثرياً تحت عنوان "بستان المعرفة"، وفيه يثبت فكرة أن معرفة الله غير ممكنة، وهو لذلك يدحض النظريات التي تدعي إمكانها، وهذا معرفة، معرفة صعوبة تحصيل المعرفة . إن لم نقل استحالتها . ومن النص ما يلي: (المعرفة في ضمن النكرة مخفية، والنكرة في ضمن المعرفة مخفية، النكرة صفة العارف، وحليته، والجهل صورته، فصورة المعرفة عن الأفهام غايبة آيبة، كيف عرفه ولا كيف، أين عرفه ولا أين، كيف وصل ولا [وصل]، كيف انفصل ولا [فصل]، ما صحت المعرفة، لمحدود قط، ولا لمعدود، ولا لمجهود، ولا لمكدود. المعرفة وراء الوراء، وراء المدى، وراء الهمة، وراء الأسرار، ووراء الأخبار، ووراء الإدراك، هذه كلها شيء لم يكن فكان، (والذي لم يكن ثم كان) لا يحصل إلا في مكان، والذي لم يزل كان قبل الجهات و(العلاّت والآلات)، كيف تضمنته الجهات، وكيف تلحقه النهايات. سبحان من حجبتهم بالاسم والرسم والوسم، حجبتهم بالقال والحال والكمال والجمال عن الذي لم يزل ولا يزال. للفهم طولٌ وعرض، وللطاعات سننٌ، وفرض، والخلق كلهم في السماء والأرض، وليس للمعرفة طول ولا عرض، ولا تسكن في السماء والأرض، ولا تستقر في الظواهر والبواطن، مثل السُنن والفرض)[1].

لا يخلو النص السابق . على الرغم . من كونه نَصّاً فلسفياً . من مشاعر عاطفية تختبئ وراء كلماته، ومنها المباهاة بمعرفة المعرفة، وهي أنها نكرة، فضلاً عن مشاعر الحب والإعجاب، حب المعرفة والإعجاب بجمالها وجلالها، وهي مشاعر هادئة تنظم إيقاع موسيقي النص.

تتبادل المعرفة والنكرة موقع المبتدأ، كلاهما مبتدأ وخبرهما واحد هو (مخفيّة)، والابتداء بالمعرفة ثم بالنكرة تقديمٌ لهما وابتداءٌ بهما، ومساواةٌ بينهما، تتساويان في الخفاء، وتتبادلان الموقع فكلاهما مخفيٌ في الآخر، ولذلك فهي معرفة تأتي وتذهب، وتذهب وتأتي إلى قلوب العارفين، معرفة تسكن بين النقيضين، لا تنتمي لا إلى الشيء، ولا إلى نقيضه، ولذلك فهي موضع تساؤل دائم عن كيفيتها، ومكانتها لكنّه تساؤل دائم لا إجابة له، لأنه (ما صحّتِ المعرفة، لمحدود قط، ولا لمعدودٍ، ولا لمجهود، ولا لمكدود) أمّا فائدة التضاد

---

[1] تراث الحلاج ١٨٩.



والطباق بين "المعرفة" "والنكرة" "والوصل"و"الفصل"، فهي زيادة في تعريف المعرفة التي هي نكرة، هذه المعرفة التي يريد الحلاّج وصفها، وإعطاء معلومات عنها، لكنّها معلومات تزيد في كونها مجهولةً غير مدركة، لأنها وراء الإدراك كما هي وراء الوراء، ووراء المدى، ووراء الهمة، ووراء الأسرار.

وقد أسهم السجع أيضاً في تعريف المعرفة، ووصْفِها من خلال (حليته) و(صورته)، (الاسم) و(الرسم) و(القال) و(الحال)، وتمّ تأكيد مجمل أفكار النص بوسائل تعبيرية، كالترادف بين (محدود) و(معدود) وبين (مكدود) و(مجهود)، والرمز (وراء المدى) (ووراء الأسرار) و(الهمة)... فضلاً عن لغةٍ أدبية خالصة تتسم مفرداتها بغنى في المعنى لا ينتهي.

٣ ـ قضية الخيال:

الخيال . في العموم . إبداعُ صورةٍ جديدة عن الواقع، والخيال في الصوفية قضية معرفية فنية في آن معاً، فعلى الصعيد المعرفي يُشكِّلُ الخيال عالماً، وعلى الصعيد الفني، يُشكِّلُ نصّاً هو رؤية ذلك العالم، فالخيال يحكم العالم الذي يُشكِّله، ويحكم النص الأدبي الذي يَصِفه، ولذلك يولدُ النصُ الصوفي غيرَ مُطابق لأيّةِ قاعدة خارجية؛ واقعية، أو فنية، فهو مختلف، وخصوصيته تكمن في اختلافه، والخيال الذي يحفظ مدركات الحس بعد غياب صورها المادية ينتمي إلى قوى الروح غير المنظورة، وينبثق من رغبة الإنسان في معرفة الغيب، وإن كانت مستحيلة، فهو يشمل قدرات عديدة، كالحاسة السادسة، والتخاطر عن بعد، والتنبؤ... الخ، والخيال قوة أُهملت طويلاً، واليوم يُعاد تأهيلُها بعد الالتفاتِ إلى أهميتِها، وتوظيفِها، والاستفادة منها، فهو ملكة خلق وإبداع.

الخيال الصوفي هو حلم الإسلام بالمستقبل، حلم بالمبادئ التي يرغب الصوفيون، ومَنْ على مثالهم، تحقّقَها، حلم بردم الهوة بين الحلم والواقع، وهذا الحلم المشروع هو وليد نزعة إنسانية تتوق إلى مثل أعلى، وتعرضُ تصورات الإصلاح عبرَ تجليات مختلفة لمفهوم الخيال، ومعطياته، والتي أبرزُها . إطلاقاً . ذلك النموذج الإنساني الأعلى، جامع البطولة، والقداسة والكلية، والذي اصطُلِحَ على تسميته . صوفيا . الإنسان الكامل، حتى إنه لم يتجسد إلاّ في شخص النبي، والصوفيون الذين جدّوا سيرهم على الطريق الصوفي، هدفوا إلى اكتساب سماتٍ



تُقربهم من النبوة، ومن الألوهية.

يقف الخيال وراء التجارب الصوفية، وحالاتها الوجدانية، ولا يُطوى هذا الخيال تحت لواء العقل والمنطق، بل تحت لواء الانعتاق والحرية، والنبوغ، والعبقرية، يريد أن يؤكد ذاته، ويؤكد كلّ النشوات التي يُعلن وصوله إليها، ويؤدي وظيفته في إنتاج القوانين والعلوم التي تخدم الحياة الإنسانية.

يقوم الفكر الصوفي . أساساً . على الخيال، لأن الصوفية تجربة خيالية روحية ونفسية، لا شأن للعقل والمنطق والجسد بها، والخيال ركن أساس في بناء النصوص الصوفية مضموناً وشكلاً، وهو أهم مفاتيح الدخول إليها، وتتبعه، وتحليلهُ أبرز مهمة حين التصدّي لنقدها، لأنّه وسيلة الأدب الصوفي في الانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، إلى السعادة والمجد والقوة والكمال، وكل ما يناقض الطبيعة البشرية، وينقذها من هشاشة المادة إلى صلابة الروح، وبقائها، كيف وأين؟ ذلك ليس مهماً، المُهمّ هو أنّ هذا الخيال الحلم لدى الصوفي حقيقة وإيمان، وعقيدة، فالإنسان الصوفي يهرب من عالم المادة والشكل، إلى عالم الروح والمضمون،ولا يتسنى له هذا الهروب بغير وساطة الخيال التي تصله بحقيقة ذاته، وحقيقة الكون من حوله، وقد يأخذ هذا الهروب شكل تحويل الروح إلى مادة للرقي بالمادة كما في نص الحلاّج التالي:

(اللهم أنتَ الواحد الذي لا يتمُّ به عددٌ ناقص، والأَحَدُ الذي لا تُدركه فِطنة غائص، أسألك بنورِ وجهكَ الذي أضاءَتْ بهِ قلوبُ العارفين، وأظلمتْ منه أرواح المُتمرديّن، وأسألُك بقُدسِك الذي تخصَّصتَ به عن غيرِك، وتفردّتَ به عمنّ سواك، أن لا تُسرحني في ميادين الحيرة، وتنجيني من غمرات التفكر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسني بمناجاتك، يا من استُهلِكَ المُحبّون فيه، واغترّ الظالمون بأياديه، لا يبلغُ كنهَ ذاتك أوهامُ العباد، ولا يَصِلُ إلى غاية معرفتك أهل البلاد)[١]؛ فالحلاّج يُحوّل النور المعنوي إلى نور مادي، ثم يعيده إلى نور معنوي في قلوب العارفين وأرواح المتمرّدين، فضلاً عن ترميز النور، فالنور الذي يضيء قلوب العارفين هو نور المعرفة والخير، والظلمة التي تغشى أرواح المتمردين هي ظلمة الجهل وظلمة الشر، كما يُجسِّدُ الحلاّج الحيرة فيجعلها ميادين، ويُجسّد التفكر فيجعله أمواجاً غامرة.

---

(١) أخبار الحلاج لويس ماسينيون وبول كرواس ٢٤.



الخيال الصوفي يريد أن يكون، على صعيد المضمون، دليلاً على اللقاء بين الإنسان والله، وعلى صعيد الشكل دليلاً على اللقاء بين اللغة والواقع؛ فالخيال هو النقطة التي تلتقي عندها الصوفية والأدب، حيث يقوم . معرفياً، وأدبياً . بإنشاء عالم جديد سوى العالم القائم، الذي قد نرفض معطياته وقوانينه، عالم هو الذي نريده أن يكون؛ لأنّ مسؤولية الإنسان كما يراها الصوفيون هي العمل لتجميل الكون، عن طريق نشر النظام، والعدالة، والأمن، والحب، ووسيلته في أداء هذا الواجب هي الخيال، فحين يقول الحلاج لمّا قُطعتِ يداه ورجلاه: (إلهي أصبحتُ في دارِ الرغائب أنظر إلى العجائب، إلهي إنَّكَ تتوددُ إلى من يُؤذيك، فكيف لا تتوددُ إلى من يُؤذى فيك)[١] يَصِفُ العالمَ الذي ابتدعه صلبُه، فهو يناجي ربَّه وقد علم بأنه وبعد صلبه انتقل من دار الدنيا الفانية إلى دار الرغائب والعجائب الباقية، الدار المُبتَدع الذي تخيَّله الحلاج، وتخيَّل فيه تودّدَ الله إليه.

يُدخِل الخيال . إذن . الصوفية في صُلب الأدب من حيث كلاهما فرارٌ إلى ملجأ، فالصوفية والأدب خيالات تريد الخلاص من الواقع المتناهي، إلى الغيب اللامتناهي، وتريد أن تعبر الزائل إلى الخالد، وعمل الخيال عند الصوفيين عملٌ حقيقي ذو مضمون، وفائدة واقعية (الخيال لا ينشئ تركيبات غير حقيقية وإنما يُظهرُ المعاني المخبوءة في الأشياء فعملُه عمل التأويل يعمُد إلى إخفاء الظاهر وإظهار الباطن، يمّسُ بكيميائه العجيبة الأمور المحسوسة فيجعلها رموزاً روحية فكرية)[٢]يقول الحلاج مثلاً (عين التوحيد مودّعةٌ في السرِّ، والسرُّ مودعٌ بين الخاطرين، والخاطران مودعان بين الفكرتين، والفكرة أسرع من لواحظ العيون)[٣]، فالحلاّج يُجسِّدُ التوحيد، ويستعير له عيناً ويُجسِّدُ الخاطرين، والفكرتين، فيستعيرُ لهما الإيحاء بالمكان، ويقول في نصٍّ آخر: (أنا بما وجدتُ من روائح نسيم حبك وعواطر قربك أستحقرُ الراسيات، وأستخفّ الأرضين والسموات وبحقِّكَ لو بعتَ مني الجنةَ بلمحةٍ من وقتي، أو بطرفةٍ من أحرِ أنفاسي لما اشتريتُها. ولو عرضتَ عليّ النار بما فيها من ألوان عذابك لاستهونتها في مقابلة ما أنا فيه من حال استتارك مني، فاعفُ عن الخلق ولا تعفُ عني، وارحمهم ولا ترحمني، فلا أخاصمك لنفسي، ولا أسائلك بحقي، فافعل

---

[١] أخبار الحلاج لويس ماسينيون وبول كرواس ٤٢.
[٢] التعبير الصوفي ومشكلته، عبد المكريم اليافي ١٤٥.
[٣] أخبار الحلاج، لويس ماسينيون وبول كرواس ٥٢.

بي ما تريد)[1]، النص صوفيّ أبرز ما فيه السمة الأدبية المُتجلية في الخيال (روائح نسيم حبك، وعواطر قربك)، وفي العاطفة الجارفة (أستحقر الراسيات، وأستخّفُ الأرضين)، وفي الخروج على الفكر الديني المألوف (الاستهانة بالنار، وبيع الجنة)، وفي الرغبات الصوفية الطريفة (اعفُ عن الخلق ولا تعفُ عني) و(ارحمهم ولا ترحمني).

النص الصوفي نصٌ فني أكثر ممّا هو نصٌ ديني، أو فلسفي، على الرغم ممّا للدين والفلسفة من نصيب فيه، والخيال يبينه بالرمز، والمجاز، فقد كان الهروب من التعبير الصريح هو الحل لمشكلة الصوفيين، في بحثهم عن ترجمة لأفكارهم، ما ساعد كثيراً على إنتاج فنون الكتابة النثرية، من خاطرة، وقصة، ومَثَل... الخ، لأنّ هذه الفنون تُشكل مجالاً رحباً للإلغاز والتعمية، وتغطية الأفكار الصوفية الجديدة والجريئة، والرمز والمجاز أساسان هامان تقوم عليهما جمالية النص الصوفي، تلك الجمالية القائمة على حركة دائمة لا تنتهي، تتجدد باستمرار ما دامت تحتمل الكثير من المعاني، وقد أشار أدونيس إلى هذا في قوله. (يقتضي المجاز حركية القراءة، التي تواكب حركيته بحيث تكون القراءة جديدة دائماً، هي أيضاً، فالقراءة التي تُصرّ على فهم النص حرفيّاً أو ظاهرياً لا غير، تتناقض مع طبيعة اللغة ذاتها، ذلك أن الحرفية قتلٌ للغة صورةً ومعنى عدا أنّها قتلٌ للإنسان وفكره)[2]. لذلك فالخيال بالمعنى الأدبي والفني هو الذي أتاح المجال واسعاً لتنافس الكُتاب، ولإنتاج إبداعات فردية تتميز بخصوصية هي الأبعد عن التعليم، أو التلقين، أو الاهتداء بقاعدة ما، وهذا أحد أسباب اتهام الخيال الصوفي بالجنون؛ ذلك لأنّه خيال مختلف، خيال نشيط جداً، ومن ثم مضطربٌ جداً، وكلّما أبحر هذا الخيال في الجنون اقترب من الفن السامي الذي يُوصف بأنه فن عظيم.

يضعُ النقد للخيال مقاييس أبرزها (قوة الابتكار، وقوة التشابه بين المشهد الموصوف والمشاعر التي يوحي بها من جمال التصوير، والجدّة في الصور البيانية، والقدرة على إبراز المعاني)[3]، والأدب الصوفي خير دليل على تحقّق هذه المقاييس فقوة الابتكار، وجمال التصوير ميزتا النص الصوفي عامة، ها هو

---

[1] – أخبار الحلاج، لويس ما سينيون وبول كرواس ٦٨.
[2] الصوفية والسريالية، أدونيس ١٤٥.
[3] أصول النقد الأدبي أحمد الشايب ٢٢٢، ٢٢٣.

أبو سليمان الداراني[١] يتخيل حواراً بين الله سبحانه، وجبريل، يُطمئن فيه الله أحبابه الصوفيين على أنه سبحانه مُطلّعٌ على خلواتهم، وسامعٌ لأنينهم، ويَعدِهُم بأن يكشف لهم يوم القيامة عن وجهه (قال أحمد بن أبي الحواري: دخلتُ على أبي سليمان يوماً وهو يبكي فقلت لـه ما يُبكيك؟ فقال: يا أحمدُ، ولم لا أبكي، وإذا جُنّ الليل، ونامت العيون، وخلا كلُ حبيب بحبيبته، وافترشَ أهلُ المحبّة أقدامهم وجَرَتْ دموعُهم على خُدودهم، وتقطرت في محاريبهم، أشرَفَ الجليلُ سبحانهُ وتعالى فنادى: يا جبريل: بعينيّ من تلذذّ بكلامي، واستراح بذكري وإني لمطلّعٌ عليهم في خلواتهم أسمع أنينهم، وأرى بكاءهم، فلم لا تنادي فيهم يا جبريل: ما هذا البكاء، هل رأيتم حبيباً يُعذِّبُ أحباءه، أم كيف يجمل بي بأن آخذ قوماً إذا جنّهم الليل تملّقوا لي، حلفتُ أنهم إذا وردوا عليّ القيامة، لأكشفنَّ لهم عن وجهي الكريم، حتى ينظروا إليّ وأنظر إليهم)[٢].

أمّا القدرة على إبراز المعاني، فتتجلى في قدرة الأديب الصوفي على إيصال الفكرة، مهما دَقّت، بأسلوب جمالي وعلى الإيحاء بالفكرة بتعبير غير صريح لإحداث أعظم درجة من الانفعال: (حُكي أنّ بعض العارفين رأى رجلاً يبكي على قبر، فسأله عن بكائه، فقال: إنّ صاحب هذا القبر كان لي محبوباً، فلما مات لم أستطع صبراً عنه، فقال يا هذا أنت ظلمتَ نفسك حين أحبَبت مَنْ يموت فلو أنك أحبَبت من لا يموت لم تتعذب بفراقه)[٣]، كما أكثرَ الصوفيون من توظيف الصور البيانية في أدبهم لخدمة أفكارهم من حيث تزيينها، وتجميلها، وتوصيلها، ففي قول أحمد بن عطاء عن المحبة (المحبة أغصان تُغرس في القلب، فتثمر على قدر العقول)[٤] ويقول إسحق النهرجوري: (الدنيا بحر والآخرة ساحل، والمركب هو التقوى، والناس سفر)[٥].

---

(١) أبو سليمان الداراني: هو عبد الرحمن بن عطيّة من (داريّا) وهي قرية في دمشق، توفي سنة ٢١٥هـ. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ٧٦).

(٢) الرسالة القشيرية، ٤١٢، وأحمد بن أبي الحواري: هو أبو الحسين، من أهل دمشق توفي سنة ٢٣٠هـ. (الرسالة القشيرية ٤١٠).

(٣) مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، ابن الدباغ ٦٠.

(٤) الرسالة القشيرية، ٣٢٢، أحمد بن عطاء كان عالماً في قراءات القرآن، وعلم الشريعة، وعلم الحقيقة. (طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٤٩٧)، وأحمد بن عطاء: هو أبو عبد الله أحمد بن عطاء الروذباري توفي سنة ٣٦٩هـ، شيخ الشام في وقته، مات في صور (الرسالة القشيرية ٤١٥)،

(٥) الرسالة القشيرية، ٤٣٨، وإسحاق النهرجوري: هو أبو يعقوب إسحاق بن محمد، صحب أبا عمرو المكي، وأبا يعقوب السوسي، والجنيد، وغيرهم، مات بمكة المكرمة سنة ٣٣٠هـ.

=

وتنتمي القدرة على إبراز المعاني عند الصوفيين إلى كون البيان الصوفي بياناً فكرياً، يتسم بالعمق والبعد، حيث ينشغل الصوفيون بالمضمون أكثر من انشغالهم بالشكل، ولذلك نرى أنّ البلاغة الصوفية بلاغة مضمون وفكر، لا لفظ، وبيانهم بيان معنى لا زخرف، (والصوفي في بعض الأحيان يُساق إلى رفض التشبيهات، والاستعارات كلما وجد نفسه تجاهها، بل ينصرف أيضاً عن مراعاة صحة الألفاظ، وانسجامها وإعرابها، فكأنما زلزل كيانه، فزلزل بدوره كيان الأساليب الصحيحة المتعارفة)[١].

تنصرف اللغة الصوفية إلى الاهتمام بالمعنى حين تتوجه إلى الصوفيين بالموعظة، والنصح، وتوصيف حال التصوف، وعند إطلاق الحكمة والمَثَل، يقول ذو النون المصري (إياك أن تكون بالمعرفة مُدعيّاً، أو تكون بالزهد محترفاً، أو تكون بالعبادة مُتملِّقاً)[٢]، ويقول أيضاً: (الصوفي من إذا نطق، أبان نطقُه عن الحقائق، وإنْ سكتَ نطقت عنه الجوارح بقطع العلائق)[٣]، ويقول أبو سليمان الداراني: (لكلِّ شيء حِيلة، وحيلة الصدق الخشوع، ولكل شيء صدق، وصدق اليقين الخوف من الله تعالى)[٤].

ويُظهر الصوفيون قوة تشابه نادرة بين المشهد الموصوف، والمشاعر التي يوحي بها، والتي جعلت من تشابيه المتصوفة، الأجمل في الأدب، يقول الجنيد (الصوفي كالأرض، يُطرح عليه كل قبيح ولا يخرج منها إلاّ كل مليح، إنه كالأرض يطؤها البرُّ والفاجر، وكالسحاب يُظلُّ كل شيء، وكالقطر يسقي كل شيء)[٥]، ويقول يحيى بن معاذ: (الجوع نور، والشبع نار، والشهوة مثل الحطب الذي يتولد منه الاحتراق، ولا تُطفأ ناره حتى يُحرق صاحبه)[٦]، ويقول أيضاً: (الدنيا كالعروس،

= ___

(الرسالة القشيرية ٤٣٨).

(١) دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي ٣١٨.

(٢) طبقات الصوفية، عبد الرحمن السلمي ١٨.

(٣) طبقات الصوفية عبد الرحمن السلمي ١٩.

(٤) طبقات الصوفية عبد الرحمن السلمي ٨٢.

(٥) الرسالة القشيرية، ٢٨١، والجنيد: هو أبو القاسم الخزّار، الجنيد بن محمد، أصله من نهاوند، مولده بالعراق توفي سنة ٢٩٧هـ. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ١٥٨).

(٦) الرسالة القشيرية، ١٤٢. ويحيى بن معاذ هو: أبو زكريا يحيى بن معاذ الرازي الواعظ، فريد عصره، له لسان في الرجاء، وكلام في المعرفة. خرج إلى بلخ وأقام فيها مدة، ثم رجع إلى نيسابور توفي سنة ٢٥٨هـ. (الرسالة القشيرية ٤١٤).



ومن يطلبُهُا يُلاطِفُ ماشِطتَها، والزاهد فيها يسخَمُ وجهها، وينتف شعرها، ويخرقُ ثوبها، والعارف مشتغلٌ بالله تعالى لا يلتفتُ إليها)[١].

الخيال هو الذي جعل من الأدب الصوفي ذروةً شامخة في البيان العربي، وثورةً في اللغة، وانتقالاً من حضارة اللفظ إلى حضارة المعنى، وملأ نصوصه بالصور الفنية، والطرق التعبيرية المختلفة، فالخيال الصوفي كان وسيلة المزاوجة بين الفلسفة والأدب، ولذلك جاء النص الصوفي عميقاً وغزير المعاني، واللفظ واضحاً ومتعدد الدلالة، في سياق من التشخيص والتجسيم، تحت أنواع أدبية متعددة؛ من رسائل، ومكاتبات، وقصص، وحكايات، وأدعية، وأوراد، وحكم... إلخ يقول أبو حفص: (الخوف سراج القلب به يُبصر الخير والشر)[٢]، ويقول أبو سليمان الداراني: (مفتاح الدنيا الشبع، ومفتاح الآخرة الجوع)[٣]، ويقول أبو علي الروذباري: (للنفس صفتان تمنعانِها من الخير: انهماكُها في الشهوات وامتناعُها عن الطاعات، فإذا جَمَحتْ عن ركوبِ الهوى وجبَ كبحُها بلجام التقوى، وإذا حَرَنت عن القيام بالموافقات يجبُ سوقُها على خلافِ الهوى، وإذا ثارت عندَ غضبِها فمن الواجب مراعاةُ حالِها، فما من منازلةٍ أحسنُ عاقبةً من غضبٍ يُكسَرُ سلطانُه بخُلقٍ حَسنٍ، وتُخمَدُ نيرانُه برفقٍ، فإذا استحلّت شرابَ الرعونة فضاقتْ عن كلِّ شيءٍ إلا عن إظهار مناقبها والتزيّن لِمن ينظر إليها ويلاحظها، فمن الواجب كسرُ ذلك عليها وإحلالُها بعقوبةِ الذُلّ بما يُذكِّرها من حقارةٍ قَدْرِها، وخَساسةِ أَصْلِها وقَذارةِ فِعْلِها،...)[٤].

فالنفس عند الصوفية حيوانية إذا لم تخضع للتدريب الإنساني الذي يرفع قدرها، لقد شخّص النفس في صورة حيوان جامح ثائر غاضب يتوجب على صاحب هذه النفس الشهويّة العاصية أنْ يكبحَ لجامها بالإيمان والتقوى والخُلق الحسن، وتذكيرها دائماً بنقاط ضعفها.

---

[١] الرسالة القشيرية، ١١٩.

[٢] الرسالة القشيرية، ١٢٦، وأبو حفص هو عمرو بن سلم، أبو حفص النيسابوري توفى سنة ٢٧٠هـ. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ١١٥) وهو الإمام القدوة الربّاني، شيخ خراسان، عمرو بن سلم، توفي سنة ٢٦٤هـ. (سير أعلام النبلاء ٣/٥١٠).

[٣] الرسالة القشيرية، ١٤٢.

[٤] الرسالة القشيرية، ٤١٢، وأبو علي الروذباري: توفى سنة ٣٢٢هـ (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي)، وهو أحمد بن محمد، بغدادي أقام في مصر ومات فيها، وكان أعلم المشايخ في الطريقة.. (الرسالة القشيرية ٤١٦).



بمثل هذا الخيال أصبحَ النص الصوفي أجدر النصوص بوسمه بالأدبية؛ لأنه لا زمني، ممتد في كل الأزمنة، وغدا النص الأدبي الأصيل والجميل، هو الحديث، والرؤيوي، وأصبح الأدب الصوفي إبداعاً لا يشبه نماذج سابقة، حيث يتم فيه الاتكاء على الموهبة، والاختراع، والبحث، والاكتشاف، والتأمل، والباطن؛ ولأن الإبداع الصوفي هو التجربة ذاتها، التجربة النفسية الانفعالية التي تنشد الكشف، والاتصال، فهي تبتكر إطارها الفني الخاص، من لغة وصورة، بل إنّ النثر الصوفي يبتكر قواعده الخاصة، في اللغة، والبيان، والبديع، ليتمكن من التعبير عن موضوعات فلسفية؛ كالحياة، والموت، والزمن، والوجود، والعدم، والجدل الذي يقوم عليه الوجود البشري.

تشير مصادر الأدب الصوفي إلى أنّ معظم آثاره وأهمها، هي نتاج الغياب عن هذا العالم، والاستغراق في عالم الخيال، عالم الأنا في تجربتها الصوفية، التي هي تجربةٌ في الفكر وتجربةٌ في الكتابة أيضاً، وتجربةٌ في مقاربَةِ المطلق تلجأ إلى طرق جديدة للتعبير عنه، قوامها الصور الإشراقية التي لا تخضع للعقل، ولا للمنطق، بل للحلم وحده؛ لأنه الوسيلة الوحيدة لمقاربة الجانب المجهول من الوجود، فالحلم أهم المفردات التي ينطوي عليها الخيال؛ لأنّ الحلم نشاط لا يقف عند حدود ولا يأبه لقوانين؛ ولذلك، عندما خرج هذا الخيال عن الحدود المسموحة والقوانين الموضوعة، وُصِفَ أصحابُه بالجنون والإلحاد، فلم تكن أحلام الصوفية موضع تقدير واهتمام.

لقد جُرِّد الحلم الصوفي من كل قيمة، على حين كان الصوفيون يعلنون أنّ أحلامهم ذات دلالات، وهي منبثقة من درجة عالية من الوعي، ولا بُدّ من توظيفها لحل مشكلات الحياة، ولخدمة الإنسان، فالخيال قدرة على النظر العميق والاستشفاف، ومن ثمَّ تُناطُ به مهامٌّ نفسية وكونية.

عند الحلم تلتقي الصوفية السرياليةَ، من حيث كلاهما ينبثق من الحرية غير المتناهية للفكر، وكلاهما يؤمنُ بقدرة الحلم على تغيير الواقع، وحل مشكلات الحياة، يُعرّف أندريه بريتون السريالية بالقول: (هي آلية نفسية ذاتية خالصة يُستهدفُ بواسطتها التعبير إنْ قولاً، وإنْ كتابةً، وإنْ بأية طريقة عن السير الحقيقي للفكر بل هي إملاءٌ من الذهن في غياب كل رقابة من العقل)[1]، فالصوفيون أول

---

[1] بيانات السريالية ٤١.

من قال بأدب اللاوعي، حيث نظم الكثير منهم أشعاره وكتاباته في حالات الفناء عن الذات.

الخيال قدرة استبطان، قوامها الوعي، والذكاء، والإدراك الحسي يمتلكها الصوفيون، وبوساطتها يخوضون رحلتهم بحثاً عن الله، وعن معنى وجودهم، فالخيال هو وسيلة العروج إلى السماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون. الخيال صانع المعجزات وخالق كل جديد، وهو الذي ينقل للإنسان جمال هذا العالم وجمال خالقه، وهو الوسيلة التي يستخدمها الصوفي لمعرفة ما لا يعرفه الإنسان العادي إلا بالموت، الإنسان العادي يظنُّ أنّه بحاجة إلى تجربة الموت ليكتشف أسرار ما وراء الحياة، لكنّ الإنسان الصوفي يمكنه اكتشاف هذه الأسرار، وهو على قيد الحياة، والمعرفة الحقيقية هي معرفة الخيال، يرى ابن عربي أنّ المعرفة الخيالية أساس المعرفة الصوفية يقول (الكشف أتم المعارف)[1]، والكشف الخيالي أحد المعارف السبع في علم التصوف (مدار العلم الذي يختص به أهل الله تعالى على سبع مسائل من عرفها لم يعتص عليه شيء من علم الحقائق وهي معرفة أسماء الله تعالى، ومعرفة التجليات، ومعرفة خطاب الحق عباده بلسان الشرع، ومعرفة كمال الوجود ونقصه، ومعرفة الإنسان من جهة حقائقه ومعرفة الكشف الخيالي ومعرفة العلل والأدوية)[2].

والصوفيون في سيرهم على طريق الخيال بغية الوصول إلى الله يسيرون على طريق النبي في إسرائه، مع إبقائهم الفارق بين الإسراء الصوفي والإسراء المحمدي يقول ابن عربي عن إسرائه ومعراجه الصوفي (وهذا معراجُ أرواح الوارثين سُنن النبيّين والمرسلين، وهو معراج أرواح، لا أشباح، وإسراءُ أسرار، لا أسوار، ورؤية جَنانَ، لا عيان، وسلوكُ معرفةٍ ذوق وتحقيق، لا سلوك مسافة وطريق؛ إلى سماوات معنى لا مغنى)[3]، فالإسراء الصوفي رحلة خيالية، ووسيلة تحصيل معرفة، والإدراك الخيالي الذي يتكون أثناءها وبوساطتها، هو أسمى مرتبة، وأكثر يقيناً من الإدراك الحسي، وإن كان يستعين بالحواس (الخيال على الحقيقة حضرة من حضرات الحس ولهذا يلحق المعاني بالمحسوسات في الصورة فيتخيل المحال محسوساً فيكون في الآخرة أو حيث أراد الله محسوساً فأي قوة

---

(١) الفتوحات المكية ٣/٣٧٣.

(٢) الفتوحات المكية ٢/٤٢.

(٣) الإسرا إلى المقام الأسرى ٥٣.

أعظم ممّن يُلحق المحال بالوجود المحسوس حتى تراه الأبصار)[١].

القوة الخيالية حسب ابن عربي . هي إحدى القوى الأربع في الإنسان والتي هي قوة الخيال، وقوة الوهم، وقوة الحفظ، وقوة الذكر[٢] وقوة الخيال الصوفية هي قوة تعلم، وتعليم، ووعي وكشف، وقدرة روحية خالقة (لا يهدف الخيال إلى أن يُقنع، بل إلى أن يخلق التعجب واللذة، ولا يهدف إلى مجرد الطرافة، وإنما يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي)[٣]. فالخيال، عن طريق الرؤيا والحلم، يقوم بعمل الاستشفاف المستقبلي، والتبشير، ورؤى الصوفيين العارفين ترقى إلى مرتبة الرؤيا الصادقة؛ ولذلك يتمتع الخيال عند الصوفيين بمكانة رفيعة، فهو أعظم قوة خلقها الله؛ قوة جامعة للقوى الحسية في الإنسان ومُنظِّمة لها ومانحة للعقل الكثيرَ من قدراته، فكان جديراً بأرقى وصف؛ وصف النور: (الخيال أحق باسم النور من جهة المخلوقات الموصوفة بالنورية، فنوره لا يشبه الأنوار وبه تُدرك التجليات، وهو نور عين الخيال، لا نور عين الحس)[٤]، فهو أقرب في الدلالة على الحق بما يمتلك من صفات الحق كالسلطان والاتساع والخلق والكمال والصواب يقول ابن عربي شعراً عن قوة الخيال:

لها على الكُلِّ إقدامٌ وسلطنةٌ	**تُبدي العجائبَ لا تُبقي ولا تَذرُ**
لها مجالٌ رحيبٌ في الوجودِ فلا	**تقيّدٌ وهي لا عينٌ ولا أثَرُ**
تقولُ للحقِّ كُنْ والحقُّ خالِقُها	**فكيفَ يخرجُ عن أحكامها بشرُ**
فيها العلوم، وفيها كل قاصمةٍ	**فيها الدلائلُ، والإعجازُ، والعِبَرُ**
لولا الخيالُ لكُنّا اليومَ في عدمٍ	**ولا انقضى غرضٌ فينا ولا وطرُ[٥]**

ولأنّ الخيال الصوفي ذو طابعٍ ذهني، يؤثر المعنى، ويصبغُ الكتابة الصوفية بصبغة عقلية واضحة، بسبب تعانق الفلسفة مع الأدب، يعمل الخيال على (إظهار المعاني المخبوءة في الأشياء، فعملُه عمل التأويل يخفي الظاهر ويظهر

---

(١) الفتوحات المكية، ابن عربي ٣٦٣/٤.
(٢) الفتوحات المكية ١٦٠/١.
(٣) الصوفية والسريالية، أدونيس ٩٣.
(٤) الفتوحات المكية، ابن عربي ٣٦٦/١، ٤٠٠.
(٥) الفتوحات المكية، ٣٩٦/١.



الباطن، ويحيل الأمور المحسوسة إلى رموز فكرية روحية، فالخيال مَلكة تحويل)[١]، ومن ثمَّ هو حركة تكوين وتنظيم، وتَصوّر لواقع جديد مختلف يستند إلى الرغبة الإنسانية في الاتحاد بالله، وليسَ فقط بالعالم. يقول أبو سليمان الداراني: (إذا جاع القلبُ وعطش، صفا ورقّ، وإذا شبع وروي، عمي)[٢]، فالجوع والعطش الماديان تحولا إلى جوعِ وعطشِ القلب إلى المعرفة والحب، وقيل لأبي يزيد البسطامي: (بماذا وصلتَ إلى ما وصلتْ؟ فقال جمعتُ أسباب الدنيا فربطتُها بحبل القناعة، ووضعتها في منجنيق الصدق، ورميتُ بها في بحر اليأس فاسترحت)[٣]، فأسباب الدنيا في معظمها أسبابٌ محسوسة، لكنّ ربطها بحبل القناعة ووضعَها في منجنيق الصدق، ورميها في بحر اليأس من قبيل الحِكَم المعنوية والعِبر الذهنية.

هذا فضلاً عن تجسيد المجرّد و(الخيال أوسع المعلومات ومع هذه السعة العظيمة التي يحكم بها على كل شيء قد عجز أن يقبل المعاني مُجرّدةً عن المواد كما هي في ذاتها، فيرى العِلْمَ في صورة لبن أو عسل، ويرى الإسلام في صورة قُبّة وعُمدُ، ويرى الحق في صورة إنسان، أو في صورة نور، فهو الواسع الضيق، والله أوسع على الإطلاق)[٤]. فها هو يُجسد الدعاء مرة بصورة إنسان، ومرة بصورة جماد هو المفتاح (الدعاء لسان الاشتياق إلى الحبيب)[٥]، و(الدعاء مفتاح الحاجة، وأسنانه لُقَم الحلال)[٦].

تسرَّب الأسلوب الأسطوري الخيالي إلى أشكال النصوص الصوفية، ومضامينها معاً، فظهرت صورة خيالية جديدة ومبتكرة في نتاجها، كما في قصصهم عن الأنبياء، ففي (الصورة التي و ضعوها لبكاء داود عليه السلام حدّثوا أنه بكى أربعين يوماً ساجداً لا يرفعُ رأسه حتى نَبَتَ المرعى من دموعه، فنودي: يا داود، أجائعٌ أنتَ فتُطعم، أم ظمآن فتُسقى، أم عارٍ فتكُسى، فنَحبَ نحبةً هاجَ لها العود فاحترق من حرِّ خوفه)[٧].

---

[١] دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي ٣٩٩.
[٢] طبقات الصوفية، عبد الرحمن السلمي ٧٩.
[٣] الرسالة القشيرية، القشيري ١٦٢.
[٤] الفتوحات المكية، ابن عربي ٣٩٩/١.
[٥] الرسالة القشيرية، القشيري ٢٧٠.
[٦] الرسالة القشيرية، القشيري ٢٦٧.
[٧] إحياء علوم الدين، الغزالي ١٩١/٤.

ومن الأمثلة القصصية . أيضاً . قصة عالم السمسمة والنخلة، وفيها أنَّ الله سبحانه لمّا خَلَقَ آدم فضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها النخلة، وفضل من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة في الخفاء، فمدَّ الله في تلك الفضلة أرضاً واسعة الفضاء، وقد خصّ محيي الدين ابن عربي القصة ببابٍ من أبواب الفتوحات المكيّة أسماه (باب في معرفة الأرض التي خُلقت من بقية خميرة طينة آدم عليه السلام وتُسمّى أرض الحقيقة، وذكر ما فيها من الغرائب والعجائب) وقال: (عُلِم أنّ الله تعالى لمّا خلق آدم عليه السلام وجعله أصلاً لجميع الأجسام الإنسانية فَضُلَت من خميرة طينته فَضْلة خلق منها النخلة فهي أختُ لآدم عليه السلام وهي عمّةٌ لنا ولها أسرار عجيبة دون سائر النبات وفضل من الطينة بعد خلق النخلة قدر السمسمة في الخفاء فمدَّ الله من تلك الفضلة أرضاً واسعة الفضاء إذا جعل العرش وما حواه والكرسي والسموات والأرضوين وما تحت الثرى والجنات كلها والنار في هذه الأرض... إلخ)[١] وقد وصف ابن عربي هذه الأرض وعوالمها، وعجائبها، وغرائبها، وخواصها، وأسرارها... إلخ، في صور غريبة بعيدة عن الواقع والمعقول المألوف في حياة الناس ومعرفتهم، (الأحجار والأشجار والثمار تتكلم بلغاتٍ مختلفة، وأماكن أشد حرارة من النار يخوضها الإنسان ولا تحرقه، وبحرٌ من تراب يجري كما يجري الماء، وحجارة كباراً وصغاراً يجري بعضها إلى بعض كما يجري الحديد إلى مغناطيس... إلخ)[٢].

ومن القصص الرمزية التي أبدعها الخيال الصوفي أيضاً قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل[٣]، التي رأى فيها السهروردي (عجائب كلمات روحانية، وإشارات عميقة من تلويحات تشير إلى الطور الأعظم، الذي هو الطاقة الكبرى، المخزون في الكتب الإلهية، المستودع في الرموز، المخفي في قصة حي بن يقظان، فهو الذي يترتب عليه مقامات الصوفية، وأصحاب المكاشفات...)[٤] أوحى

---

[١] الفتوحات المكية ١/١٦٤.

[٢] الفتوحات المكية ١/١٦٤، ١٦٥، ١٦٦.

[٣] ابن طفيل: هو محمد بن طفيل المغربي، حكيم، من كتبه: (أسرار الحكمة)، (حي بن يقظان)، توفي سنة ٥٧٥هـ. (معجم المؤلفين ٩/١٠٤).

[٤] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسُّهْرَوْردي، تحقيق وتعليق أحمد أمين ١٢٤، والسهروردي: هو شهاب الدين يحيى بن حبش، أبو حفص، حكيم، فقيه أصولي، قتل بقلعة حلب في أواخر سنة ٥٨٦ من كتبه: (التلويحات اللوحية والعروشية)، و(الألواح العمادية)، و(هياكل النور)، و(حكمة الإشراق). (معجم المؤلفين ٨/٣١٠). وهو شهاب الدين أبي الفتح المقتول في حلب سنة ٥٨٧. (كشف الظنون ١/٦٨٤).



إليه باستلهام أهم أفكار القصة وتأليف قصة على غرارها.

أمّا موجز القصة عند ابن طفيل فهو تولّد طفل من طينة مُتخمّرة دون أب وأم، وفي رواية أخرى نجاتُه من البحر بعد أن رمته أمه فيه، وتبنّي غزالة له، ونمو الطفل (حي)، ونمو ملاحظته وذكائه إلى درجة إدراك حقائق الطبيعة وما وراءها، وإدراك ضرورة الاتحاد بالله، ما دفعه إلى العزلة والصيام، وفَصْلِ عقله عن العالم الخارجي وعن جسده، والتأمل المطلق في الله ومن ثم تعليم صديقه أبسال له الكلام، ووصول حي إلى حقائق سامية أبرزها الحقيقة الخالصة التي لم تُخلق للعوّام المُكبّلين بقيود الحواس، الأمر الذي دفع حيّاً للعودة إلى الجزيرة مع صديقه أبسال، والتنعم بالحياة الروحية الرفيعة التي اكتشفها.

قصة حي بن يقظان، أنشأها خيال ابن طفيل، ليُقدِّمَ من خلالها تفسيراً كونيّاً ذاتيّاً، في آنٍ معاً، لعملية خلق الإنسان، ومن ثم إيمان الإنسان بالله، إنّ القالب القصصي الذي صبّ فيه ابن طفيل أفكاره الفلسفية الصوفية كان مفعماً بالخيالات ولعلّ أبرزها نمو حي الطبيعي الذي يرمز (للإرادة الحرّة والذات المتغيّرة، فنمو حي الطبيعي يُعدُّ تجسيداً استعارياً لنمو الوعي بالذات والعالم)[1].

لقد أبدع خيال ابن طفيل قصة حي بن يقظان، ومنحَ لشخصية حي، هو الآخر، خيالاً فذّاً دفعه إلى التحرر من إسار المجتمع، بعد أن اهتدى إليه، وذلك للبحث عن هوية شخصية، وإرادة ذاتية.

قصة حي بن يقظان تستند إلى فكرة خيالية، لا تنتمي إلى المكان ولا إلى الزمان، لكن فائدة عظيمة جناها الفكر العربي منها وهي الجمع بين العقل والدين، والارتقاء بالعقل من المحسوس إلى المعقول، لمعرفة العالم، ومعرفة الله معرفة حدسية كشفية إلهامية ذاتية؛ الغاية التي وصل إليها ابن طفيل بأسلوب أدبي بليغ.

وقد دفع إعجاب السهروردي بالقصة إلى التأليف على مثالها للغاية ذاتها التي أرادها ابن طفيل، فالسهروردي هو الآخر يرى أن غاية رقي الإنسان هي اتصاله بالله، بعد التغلب على الشهوات والغرائز والطباع، فحي بن يقظان عند السهروردي هو الإنسان الذي اكتمل عقله، ووصل عن طريق الكشف إلى معرفة الله، لكن أسلوب السهروردي يتميز بالغموض، وكثرة الرموز المغلقة، يقول السهروردي في قصته:

---

[1] الخيال ومفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر ٩١، ٩٢.



(سافرت مع أخي عاصم من ديار ما وراء النهر لنصيد طائفة من طيور ساحل لجة الخضراء، فوقعنا بغتة في قرية الظالم أهلها، أعني مدينة قيروان، فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم، ونحن من أولاد الشيخ المشهور هادي بن أبي الخير اليماني، أحاطوا بنا وأخذونا وقيدونا بسلاسل وأغلال من حديد، وحبسونا في قعر بئر لا نهاية لمسلكها)[١]، فالمسافر عاصم إشارة إلى أن العقل يعصم من الزلل، والقيروان بلدة من المغرب شروق الشمس عليها رمز لشروق العقل، وغيابها عنها رمز لاتباع الشهوات وغياب العقل، والبئر رمز للحياة المظلمة التي تتحكم فيها الشهوات.

وتكشف الرموز الكثيرة في القصة عن فكرة رئيسة هي انتقال الروح من الجسد إلى طبيعتها الأصلية الشفافة، وذلك بعد تخلصها من قيود المادة، فالقصة إذن هي رحلة إسراء ومعراج يصف فيها السهروردي عذاب الطريق، وأحواله قبل أن يصل إلى النور ويسجد أمامه يقول (فلما انقطعت المسافةُ وانقرض الطريق، فرأيتُ الأجرامَ العُلوية واتصلتُ بها، سمعتُ نغماتِها ولا يزال الأمرُ يتطور عليّ حتى تقشَّعَ الغمامُ وتمزّقتِ المشيمةُ... فرأيتُ الصخرةَ العظيمة على قُلّةِ الطُورِ العظيم، فسألتُ عن الحيتان المجتمعة، وعن الحيوانات المتنعّمة المتلذّذة بظلّ الشاهق العظيم أنْ هذا الطُور ما هو؟ وما هذه الصخرة العظيمة، فاتّخذَ واحدٌ من الحيتان سبيلَه في البحر سرباً وقال: ذلك ما كُنّا نبغي، وهذا الجبل طورُ سينا والصخرةُ صومعة أبيك... ورأيتُ أبانا شيخاً كبيراً يكاد السموات والأرضون تنشقّ من تجلّي نوره، فبقيت تايهاً مُتحيّراً منه، ومشيتُ إليه فسلّم عليّ فسجدتُ له ولذتُ أنمحقُ في نوره الساطع)[٢] فالحيتان رمز الشهوات والغرائز، والصخرة صخرة النجاة، والوصول إلى المعرفة الإلهية، والأب رمز للأصل الذي هو التجلي النوراني للحقيقة المطلقة.

إنه تمثيل رمزي للخيال، رموز مادية لمرموزات معنوية وصور خيالية مُركّبة من المحسوس وضعَها السهروردي للتعبير عن حالات معرفية خاصة بطبيعة التجربة الصوفية الروحية والمذهب السهروردي الإشراقي، فالطير رمز لتقبّل المعرفة، أمّا النور فرمزٌ للنوازع الروحية، والماورائية في النفس الإنسانية، والنور أيضاً هداية.

---

[١] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ١٢٤.
[٢] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي ١٢٦.



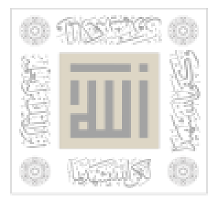

وقد صاغ الفيلسوف الصوفي عبد الكريم الجيلي في كتابه (الإنسان الكامل) أسطورةً حول الخيال في الباب السابع والخمسين المعنون: (في الخيال وأنه هيولى جميع العوالم)، يقول الجيلي: (اعلم أنّ الخيال، أصل للوجود والذات الذي فيه كمال ظهور المعبود... الخيال أصل جميع العالم لأنّ الحق هو أصل جميع الأشياء وأكمل ظهوره لا يكون إلا في محلٍ هو الأصل وذلك المحل هو الخيال...)(١).

ونظرية الجيلي في الخيال، فلسفيةٌ في مضمونها، أدبية في شكلها، المضمون الفلسفي هو أنّ العالم الأكبر هو "الله"، وأنّ العالم الأصغر هو الإنسان، والعالمان مرايا متقابلة، وعالم الخيال وسيط بين الحس والعقل، والخيال يُجسِّد المعنى، ويُشخِّص المُجّرد، أمّا الشكل الأدبي، فهو الصياغة الفنية المميزة بمفردات بيانها، ومفردات بديعها، والمُتَضمَّنة في وصف الجيلي لعالم الخيال (هو أرض الكمال، ومعدن الجمال، تَحدَّثَ روح الخيال وكنيته (روح الجنان) عن أرض السمسمة الباقية من آدم اللطيفة. التي لا تفنى على الدوام، والمحل الذي لا تمر عليه الليالي والأيام...)(٢)، وأرض السمسمة التي يتحدث عنها، تكاد تكون صورة عن الجنة التي يعد بها الله سبحانه عباده، فهي تجسد سراً من أسرار قدرته وإعجازه.

وللغزالي نظرية خاصة في الخيال الصوفي أودعها كتابه (مشكاة الأنوار)، فالمرتبة الخيالية هي إحدى المراتب الروحية البشرية الخمس وهي الروح الحساس، والروح العقلي، والروح الفكري، والروح النظري، والروح القدسي النبوي، وكل من هذه الأرواح تقف في موازاة الأشياء الخمسة وهي (المشكاة، والزجاجة، والمصباح، والشجرة، والزيت)(٣) والتي ورد ذكرها في الآية الكريمة التالية: (الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة، زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم يمسسه نار، نور على نور

---

(١) الإنسان الكامل ٢٥.
(٢) الإنسان الكامل ٢٧.
(٣) مشكاة الأنوار ٢٠.




يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس، والله بكل شيء عليم)[١]، والروح الخيالي في موازاة الزجاجة لأن كلا منهما من أصل كثيف ولكنه قابل للتصفية والترقيق والتهذيب؛ ولأن الخيال يضبط المعارف العقلية بحيث لا تضطرب ولا تنتشر على غير هدى. كما تضبط الزجاجة نور المصباح وتحفظه من الانطفاء في الرياح[٢]، ومن خواص الخيال الكثافة واللطافة ما يؤهله للقيام بوظيفتين هما الإدراك الحسي، وضبط المعارف العقلية[٣].

إن الرؤى الخيالية الصوفية وسيلة لكشف الغيب، انفصال عن العالم لاكتشافه من جديد، أو لخلقه، ولنهل الجدة منه، فعالم الغيب المجهول خلاق متجدد على نقيض الحاضر الواقع الجامد والمعلوم، والحرية والجرأة وحدهما . تلائمان الخيال الصوفي الذي يهدم ويبني، وعمل الخيال عمل تحويلي في نظرية الخيال عند ابن عربي، لأن الخيال أعلى مرتبة من مراتب الشعور بُلطّف الكثيف، وتكثف اللطيف.

تميز الأدب الصوفي باختلاف طرق التعبير عن المعنى الواحد، أو الفكرة الواحدة، من ذلك . مثلاً . حديث بشر الحافي عن الجوع الصوفي: (المتقلب في جوعه كالمتشحّط في دمه في سبيل الله وثوابه الجنة)[٤] وحديث أبي سليمان الداراني (إذا جاع القلب وعطش، صفا ورق، وإذا شبع وروي، عمي)[٥]، وحديث يحيى بن معاذ: (الجوع نور، والشبع نار، والشهوة مثل الحطب الذي يتولد منه الاحتراق ولا تُطفأ ناره حتى يُحرق صاحبه)[٦]، وقد يصف الصوفيون الموصوف ذاته بصفات متباينة، فها هو إسحاق النهرجوري يصف الدنيا (الدنيا بحر، والآخرة ساحل، والمركب هو التقوى، والناس سفر)[٧] أما يحيى بن معاذ: فيصفها قائلاً: (الدنيا كالعروس، ومن يطلبها يلاطفُ

---

[١] سورة النور ٣٤.

[٢] مشكاة الأنوار، الغزالي ٢١.

[٣] مشكاة الأنوار، الغزالي ٧٩.

[٤] طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٤٤، وبشر الحافي: هو بشر بن الحارث بن علي بن عبد الرحمن بن عطاء بن هلال بن ماهان بن عبد الله الحافي توفى سنة ٢٢٧هـ. (طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ٤٢)، بشر الحافي هو أبو نصر ولد سنة ١٥٠هـ أصله من مرو سكن بغداد ومات فيها (الرسالة القشيرية ٤٠٤).

[٥] طبقات الصوفية أبو عبد الرحمن السلمي ٧٩.

[٦] الرسالة القشيرية، ١٤٢.

[٧] الرسالة القشيرية، ٤٣٨.

ماشطتها، والزاهد فيها يسخم وجهها، وينتف شعرها، ويخرق ثوبها)[١].

يُسجِّلُ الدكتور عاطف جودة نصر على المُفكّرين المسلمين تقصيراً، هو عدم التوسع في إدراك العلاقة بين التخيّل، والتعبير اللغوي، وفي إدراك الخيال بوصفه تجسيداً للمعنى وتصويراً للمُجرّد، ويؤكد الدكتور نصر أنَّ هذا التوسع، لو حدث لأفضى بهؤلاء المفكرين إلى معرفة البنية الرمزية التي تقوم على الخيال والصور، فجهد المفكرين المسلمين انحصر في الجانب الفلسفي والصوفي للخيال، ولم يتجاوزه إلى الجانب الفني والأدبي، ويستثني الدكتور نصر من هؤلاء ابن عربي الذي أفاض ـ حسب رأيه ـ فيصف عالم الخيال بتشابيه أدبية منها (أرض الحقيقة)، وقد وصفها (بصياغة فنية عبّر بها عن مذهبه في الخيال تعبيراً يلائم بين النظرية والإبداع الأدبي)[٢]، فعلى سبيل المثال يصف ابن عربي "أرض الحقيقة"؛ أي (عالم الخيال) مُصوِّراً خصائصها، وتربتها، وثمرها، ونساءها، وبحارها، ومراكبها.. إلخ، تصويراً حافلاً بالحركة والحياة، فعند ابن عربي تجسيم حي "تشخيص" لصور أرض الحقيقة، وصور ابن عربي في وصف عالم الخيال صور حسية، استمدّها من مشاهداته في أسفاره، وركّبها تركيباً خالصاً آلف فيه بين الأضداد، وجعل من اللامعقول معقولاً، أو ممكناً، ولغة الخيال هي الصور المتضمنة دلالات رمزية كثيرة، تنتمي إلى علم التعبير، وهذه هي الوظيفة الإبداعية التي ينطوي عليها الخيال، والتي لولا الصوفية ما أمكن الارتقاء بها إلى مستوى التجلّي، على الرغم من أنّ هذا الارتقاء كان عفويّاً إلى حدٍّ بعيد، إلاّ في المجال الصوفي الفلسفي، بعيداً عن التراث البلاغي والنقدي المعنّي بوظيفة الخلق الأدبي.

٤ ـ قضية الجدل:

الجدل سمةٌ رئيسة في الفكر والأدب الصوفيين، تجلّى فيهما ما يمكن تسميته الثنائيات المتناقضة، أو "المتضادة"، وهي ثنائيات عاناها الفكر الصوفي، وجسّدها في نصوص أدبية، ولعلّ المنشأ الأصل لهذا الجدل، هو طبيعة الوجود البشري، فهو مجموعة لا متناهية من الثنائيات المتناقضة (حياة وموت)، و(حزن وفرح)،

---

[١] الرسالة القشيرية، ١١٩.
[٢] الخيال مفهوماته ووظائفه، د. عاطف جودة نصر ١٢٧ ـ ١٢٨.



و(بداية ونهاية)، و(روح وجسد)، والمعروف يدفع الصوفي إلى اختراق المجهول واكتشافه، وهو موطن جمالي من حيث كون الشيء يتضح أكثر من خلال نقيضه، فسمة الحياة تبرز بمقارنتها بالموت، وسمة الموت تبرز بمقارنتها بالحياة، وهذا الجدل الكوني على صعيد الفلسفة الصوفية، تمّ التعبير عنه باللغة بوساطة الطباق والتضاد، الذي يحقق للأدب الصوفي جمالية خاصة، تكمن في اتحاد المتناقضات، وفي التقريب بين بعيدين.

الجدل الصوفي هو تجربة الإسلام في التغيير، والبحث عن مثل أعلى يتجاوز التركيب الجسدي الروحي، من خلال انسجام حاولت خلقه التجربة الصوفية، وهو انسجام الذات الفردية مع الموضوع الخارجي (العالم)، وهذا ما تمثله فطرة الخلق الإنساني المتمثِّلة بثنائية الروح والجسد، التي تعدّ أصل الثنائيات كلها، وعليها يتأسس صراع الأضداد.

الجانب الروحي في الإنسان هو جانب إلهي، ومن ثم فإن صراع الروح والجسد في التجربة الصوفية المتعالية، لا شك سينتهي لمصلحة الروح، وسيهزم المعنى المادة، وهذا هو هدف الصوفيين، ويرى بعض النُقّاد أنّ الصوفييّن بِجدلهم هذا قد سبقوا الديالكتيكيين المثاليين بمئات السنين.

تجلّى الديالكتيك الصوفي بمذاهب فلسفية عديدة ابتكرها الصوفيون مثل (وحدة الوجود) و(الإشراق، و(الحلول)، و(الوحدة المطلقة)، وتلتقي هذه المذاهب على اختلاف بعض تفاصيلها الدقيقة، حول فكرة تبادل المواقع بين الإنسان والله، فالفهم الديالكتيكي للكون والإنسان أساسي لدى الصوفيين، لأن الديالكتيك . وحده . كان الحل لأزمة وجودية يعانيها الصوفي، هي أزمة الفرق والبعد، فالديالكتيك منحهم الجمع والقرب، والتوحيد بين وجود الله المطلق، ووجود الإنسان النسبي.

ثمة منطلقٌ نفسي للجدل في الفكر الصوفي هو أزمة وجودية، أزمة الاغتراب في الكون الذي يحبونه طوراً، لما فيه من جمالٍ نابع عن جمال خالقه، ويرون فيه جنةً خاصةً لإيمانهم، ويكرهونه طوراً، لما فيه من آلام وأحزان ونفي وغربة في سجن الوجود، وكأنهم مطرودون من جنتهم التي يحملون منها ذكرى الصمت والأمان والخلود، فهم في حنين دائم للرجوع إليها، ما دفعهم إلى ابتكار مفهوم خاص للرجوع، هو مفهوم معنوي لا مادي، عودة إلى ذواتهم بحثاً عن الجنة المفقودة، وعن الله فيها.

إنّ ثنائية الله والإنسان، هي أهم جدلية صوفية، ففيها تمت أنسنة المطلق، وتنزيهه في آن معاً، ومن هذه الثنائية انبثقت رموز المعراج، والاتحاد، والحلول...



إلخ، وكلها تدور في فلك واحد هو لقاء الإنسان بالله، لذلك أُلِفت ملاحم صوفية رائعة في الأدب العربي وخارجه، بغية التعبير عن هذا اللقاء ووصفه، كقصص المعراج الرمزية، ومنها قصة (معراج أبي يزيد) التي يُصّور فيها أبو يزيد البسطامي طيراً يحمله إلى السماء فيصف ما يراه، وقصة (معراج محيي الدين بن عربي) بعنوان (الإسرا إلى المقام الأسرى)، وفيها يتحدث عن العلاقة بين الحق والخلق باستخدام التشبيه والتمثيل، واستعمال ألفاظ المجاز الغامضة؛ مثل التجلي في المرآة، والتخلّل والسريان في الوجود، ومنها أيضاً قصة (منطق الطير) لفريد الدين العطار، وتُصّورُ رحلة طائر السيمرغ مع باقي الطيور إلى الله.

يرى الدكتور نصر حامد أبو زيد أنّ الهدف من جدلية الله والإنسان، هو إظهار حقائق الألوهة، في صورة غيرية، فالله ليس في حاجة إلى الإنسان، كما عبّر الدكتور أبو زيد عن هذه الجدلية تعبيراً آخر أيضاً، هو الثبات والتنوع، فللألوهة باطن ثابت، لأنها الذات الإلهية؛ وظاهر متنوع لأنه أعيان صور الموجودات؛ وللإنسان ظاهر ثابت، لأنّه حِسّي، وباطن متنوع بتنوع مشاعره[1].

فسَّر أدونيس الجدل عامةً بالهروب من الواحد المفرد، إلى الاتحاد بالآخر، ففي الواحد جمود وثبات، وفي الاتحاد حركة وتنّوع، ورأى في الجدل جوهر الإبداع: (إنّ التفكير بالوحدة المفردنة، بالواحد الأحد، تكرار مستمر، ومثل هذا التفكير يؤدي إلى نفي الفكر، وقد أضافت التجربة الصوفية إلى الوحدة مفهوم اللانهاية أي الاحتمال والصيرورة، وهكذا صار الوجود حركيّاً، يتحول باستمرار بينما صورتُه بحسب مفهوم الواحد ثابتة باستمرار)[2]، وجدل الأضداد وصراعها يُمثِّل الواقع العبودي الذي يعيشه الإنسان على الأرض، وما الحلم الصوفي إلا التحرر من هذا الواقع بالعيش في السماء،وتجاوز التضاد بوصفه صراعاً إلى الاتحاد، بما يمثل من أمان وسلام وطمأنينة ودوام.

معظم الثنائيات الصوفية ثنائيات مولدة إذا صح التعبير، وهذا التوليد لغوي بحت، فالمضمون الفكري فيها واحد، مهما تعددت أسماؤها، فجدليّة الموت والحياة مولّدة لجدليّة الستر والتجلي، ولجدلية الفناء والبقاء أيضاً، وجدلية البعد والقرب مولدة لجدلية الفرق والجمع، والغيبة والحضور.. إلخ، وقد عبَّر الصوفيون عن هذه

---

(١) فلسفة التأويل ١٨٤.

(٢) الثابت والمتحول ١٠٩/٣.



الثنائيات المتناقضة تعبيراً أدبياً، على الرغم من كثافة المضمون المعرفي فيها، وطابعه الفلسفي باستخدام وسائل فنية بديعية، كالطباق، و الجناس، وبيانية كالتشبيه، والكناية، والاستعارة.

ثنائية الموت والحياة:

الموت الصوفي ليس موت الجسد، بل هو التخلص من أسر المادة، والانطلاق في عالم الروح بغية تحصيل المعرفة، فللحياة والموت عند الصوفيين فلسفة خاصة، يعبّرون عنها بأشكال مختلفة، مضمونها واحد، فليس ثمة موت عند الصوفيين، وليس ثمة قيمة للجسد الفاني، بل القيمة للروح الباقية المتمثلة بأعمال حسنة وذكر طيب، وخير للناس، يقول أبو بكر الطمستاني الفارسي: (ما الحياة إلا في الموت، ما حياة القلب إلاّ في إماتة النفس)[١] ويقول أيضاً: (ما الحقيقة إلا في موت النفس. كل من فرَّ من إماتة النفس، فقد رجع إلى تأويل العالم)[٢]، والصوفي يعرف أنَّ الموت يسكن الحياة يقول حاتم الأصم: (ما من صباح إلا والشيطان يقول لي: ماذا تأكل وماذا تلبس وأين تسكن؟ فأقول له: آكل الموت، وألبس الكفن، وأسكن القبر)[٣]، وحقيقة الإنسان هي طائر روحه المسجون في قفص الجسد، فرغبة الموت رغبة مكبوتة في داخل كل صوفي، ولكنه ليس الموت العبثي، إنه موت يهدف إلى خلق معنى جديد للحياة فأبو حمزة الخراساني يقول. (من استشعر ذكر الموت حبَّب الله إليه كلَّ بَاقٍ، وبغَّض إليه كُلَّ فانٍ)[٤]، ويتداخل مفهوماً الموت المادي والموت المعنوي، فلدى الصوفية موت سوى الموت، وأشد مرارة منه وهو الفوت؛ أي انقطاع الصلة بين الإنسان وربه يقول: يحيى بن معاذ الرازي: (الفوت أشدُ من الموت، لأنّ الفوت انقطاع عن الحق،

---

(١) طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٤٧١، والطمستاني: هو أبو بكر الطمستاني الفارسي توفى سنة ٣٤٠هـ في نيسابور، كان أوحد زمانه علماً وحالاً، (الرسالة القشيرية ٤٢٣).

(٢) طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٤٧٤.

(٣) الرسالة القشيرية، ٣٩٣، وحاتم الأصم: هو حاتم بن عنوان، ويقال حاتم بن يوسف، كنيته أبو عبد الرحمن، من خراسان في بلخ، ويقال إنه لم يكن أصم ولكن تصامم مرة، توفي سنة ٢٣٧هـ (طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السلمي ٣٩٣).

(٤) الرسالة القشيرية، ٤٠٩. وأبو حمزة الخراساني: أصله من نيسابور، في الطبقة الثالثة عن السلمي. (طبقات الصوفية ٣٢٦). كان ورعاً ديناً. توفي سنة ٢٩٠هـ. (الرسالة القشيرية ٤٠٩).

والموت انقطاع عن الخلق)[١]، والموت الصوفي موتٌ إرادي قبل الموت يحدث بالخروج من الحياة الفانية، لأنّ الحياة الباقية، والأبدية هي حياةٌ روحية معنوية، يقول بابا طاهر: (مَنْ أماتته الغفلة لا يحيا أبداً، ومَنْ أماته الذكر لا يموت أبداً. ومَنْ لم يذق مرارة الموت بعد الحياة، لم يشمّ روح الحياة، ومن أحياه الموت دامت حياته، وهو ميت، ومَنْ أماتته الحياة دام موته وهو حي)[٢].

وقد عبّر الصوفيون عن ثنائية الموت والحياة تعبيراً آخر، هو الفناء والبقاء، فالفناء هو فناء الجسد الظاهر، والبقاء بقاء الروح الباطنة، والفناء الصوفي يحدث نتيجة اتحاد الإنسان بالله، فيفنى الذي يعيش بذاته، ويبقى الذي يعيش في ذات الله، والفناء أعلى درجة في الحياة الباطنية الصوفية، وآخر درجة يصل إليها السالك بعد فقدان الشعور بالعالم الخارجي، ففي الظاهر فناء الجسد الإنساني، وفي الباطن بقاء الروح الإلهي ففناء الذات الصوفية يعني بقاءها في الله يقول أبو يزيد البسطامي: (أعرفه بي حتى فنيت. ثم عرفته به فحييت)[٣] ويقول أيضاً: (جَننّي بي فمتُ ثم جننّي به فعشتُ)[٤] ويقابل الفناء الصوفي الإلهام الفني فكلاهما حالة وجدانية، لا إرادية، تهيم بالجمال، وتتعبده، وتتخذه طريقاً للمعرفة.

ثنائية العقل والقلب:

لا يؤمن الصوفيون بالعقل، بل بالقلب، فالفكر الصوفي واردات قلبية، وهي لذلك ستُعبِّر عن نفسها بالعاطفة التي تُنشئ الأدب، العاطفة التي تتحولُ جنوناً، وتملي عليهم تدوين حالاتهم لتتحول بدورها أدباً، فمعاني الجنون عند الصوفيين هي معانٍ أدبية ولغوية غالباً، فالجنون في اللغة الاستتار، والمعنى المجازي للجنون في التجربة الصوفية هو طغيان العاطفة على العقل، فالصوفيون ينشئون أدباً يُترجِمُ جنونَ عاطفتهم في الله، ويُخفيها، ويرمز إليها دون التصريح بها، وصراع العقل والقلب عند الصوفيين يأتي من كون القلب يترجمُ أحاسيسهم، وأفكارهم الكبيرة، أمّا العقل فيخدعهم، ويُضلِّلهم، والعقل أداة لمعرفة العالم

(١) الرسالة القشيرية، ٤١٤.
(٢) شرح كلمات بابا طاهر، عبد الله الهمذاني ٢٠٩.
(٣) النور من كلمات أبي طيفور ١٠٨.
(٤) النور من كلمات أبي طيفور ١٨٤.



الخارجي، وهذا ما لا يعني الصوفيين، لأنَّ ما يهمهم هو معرفة العالم الداخلي، وهو القلب محلّ الصور الإلهية.

من معاني (القلب) التحويل، وهو مصدر نُقل إلى عضو الصدر فأصبح اسماً، ويرى ابن عربي أنّ القلب سُمِّي قلباً لتقلّبه في الأحوال وعنه يقول ρ، في حديث قدسي: [لم تسعني أرضي وسمائي، ووسعني قلبُ عبدي المؤمن][١] ويقول عنه ρ أيضاً، [قلَبُ العبد بين إصبعين من أصابع الرحمن][٢] والقلب هو موطن الحقيقة ومخبأ الأسرار قال الرسول ρ للرجل الذي قَتَلَ ناطقاً بشهادة الإسلام (لا إله إلا الله) حين اعتذر عن فعلته بقوله: إنّ المقتول نطق بالشهادة خوفاً من السيف. قال لـه: هلا شققتَ عن قلبه[٣] فالقلب أداة المعرفة الصوفية لأنه موطن الإلهام. يرى أدونيس أنّ (القلب هو المكان الداخلي للمعرفة، مُتقلِّب؛ لأنّه تقلَّب في أشكال لا تنتهي، وذلك من أجل أن يتطابق مع التجليات الوجودية المتواصلة، ومع إشعاعاتها. فالقلب واسع يسع المطلق، وهو يعكسُ لحظةً لحظة الأشكال التي يتجلّى فيها المطلق، وإذا كان تجلّي المُطلق لا ينقطع، ولا يُكرّرُ ذاته، فإنّ قلب العارف يُخلق كل لحظة، وتلك هي نظرية الخلق المستمر، أو الخلق الجديد، دائماً في الصوفية العربية)[٤].

إنّ الخلق الصوفي في الفكر والمشاعر فرض خلقاً في لغة التعبير، وهذا ما رسّخَ السمة الأدبية للنتاج الصوفي حتى في النتاج المُعبّر عن قضايا معرفية مغرقة في الفلسفة، كقضية المعرفة، يقول بابا طاهر: (حقيقة المعرفة العجز عن المعرفة)، ويقول . أيضاً . (لا يعرف طريق المعرفة إلا من سلك طريق الجهل)[٥]. بالطباق بين المعرفة والعجز عن المعرفة، وبين الجهل والعلم، تمَّ التعبير عن فكرة المعرفة الصوفية التي لا تتحقق إلا بعدم المعرفة الكاملة، والصحيحة بالله، لأنه (سبحانه) فوق أية معرفة به، وأزمة الصوفي هي أزمة معرفية تتلخص في نشدان الكمال.

ويرادف الصوفيون ثنائية العقل والقلب، بثنائية أخرى هي العقل والجنون،

---

[١] إحياء علوم الدين، الغزالي ١٦/٣.
[٢] إحياء علوم الدين، الغزالي ١٢٢/١.
[٣] إحياء علوم الدين، الغزالي ٢٩/١.
[٤] الصوفية والسريالية ٦٩.
[٥] شرح كلمات باب طاهر الهمذاني ٥٦، ٦٦.

فالجنون الصوفي حالة قلبية؛ لأنّ جنون الحب موطنه القلب، فالجنون من قوة الحب، والعقل من شدة الغفلة يقول أبو يزيد البسطامي: (جننّي به فمتُ، ثم جننّي به فعشتُ، ثم جنّني عني وعنه فغبتُ، ثم أوقعني في درجة الصحو وسألني أحوالي، فقلتُ الجنونُ بي فناء، والجنون بك بقاء، والجنون عني وعنك ضياء)[١].

ثنائية الظاهر والباطن:

احتلت هذه الثنائية، في الثقافة العربية، موقعاً مُشابِهاً لثنائية اللفظ والمعنى، في البيان العربي، وقد تأثرت هذه الثنائية بالسياسة والدين، الأمر الذي أدّى إلى ابتكار أشكال قادرة على التعبير عن المضامين الصوفية الجريئة، وقد كشفت هذه الجدلية عن أبعاد جديدة في اللغة، والإبداع الأدبي، بعد أن كشفت عن أبعاد جديدة أيضاً في الفكر. يرى أدونيس أنّ (جدلية الظاهر والباطن هي التي تُفصح عمّا سمّيناه بزمن الإبداع، بهذه الجدلية تجاوز العربي الصورة التقليدية الثابتة للدين، من أنّه أوليّة جماعية، لا تجربة إبداع شخصية، ومن أنه مؤسسة ونظام، وليس حرية ونشوة)[٢].

ولّدت ثنائية الظاهر والباطن ثنائيات أخرى، هي التنزيل والتأويل، والشريعة والحقيقة، فالظاهر والتنزيل والشريعة يرادف أحدها الآخر، و ينبثق منه، وكذلك الباطن والحقيقة والتأويل، وقد قدّم أصحاب التأويل مُسوّغاتِهم، وهي احتمال اللفظ أكثر من معنى، وورود ثنائية التنزيل والتأويل في القرآن.

إنّ الظاهر المرادف للتنزيل والشريعة يستند، في فهمه للقرآن، إلى معاني الألفاظ، ودلالاتها اللغوية الظاهرة، وهذا هو (المعنى)، بينما يستند الباطن المرادف للحقيقة والتأويل، في فهمه للقرآن، إلى ما وراء الألفاظ، وما وراء المعنى، وهذا ما أفرز، في الثقافة البيانية، ما يمكن تسميته (معنى المعنى)، لكنّ الصوفية لم تتوقف عند (التأويل) وتكتفي به، فالتأويل شجعّ على (الشطح)، وإذا كان التأويل يُفصِح بلغة واضحة عن معنى الآية القرآنية، فالشطح يُفصِحُ عن

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١٨٤.
[٢] الثابت والمتحول ٣/٢٠٥.

الشعور الذي ولّدته الآية عند الصوفي، ومن ثمّ فاللغةُ المُترجِمة للشعور غامضةٌ مثله، وبعيدة (التأويل الباطني والتفسير الصوفي كلاهما نقلٌ للعبارة الظاهرة إلى الباطن، باعتماد نوع من الإشارة، أما الشطح فهو العكس، أي نقل الإشارة من الباطن إلى الظاهر بواسطة العبارة)[١].

يحترم الصوفي الشريعة ولكنه يضعُها في منزلةٍ دون منزلةِ الحقيقة، ويقّدمُ الصوفي الحقيقة على الشريعة تقديماً أدبياً وفنياً في أحد جوانبه، فالحقيقة ضالة الأدباء والفنانين، مثلما هي ضالة المفكرين والفلاسفة.

للشريعة خطابٌ واضح، ويمكن أن يُكتسب، لكنَّ الحقيقةَ توهب لقلائل، وهي مستعصية بغموضها، فهي حقيقةٌ إلهية مجردَة، يصفُها الحلاجّ: (الحقيقة دقيقة، طريقها مضيقة، فيها نيرانٌ شهيقة، ودونها مفازةٌ عميقة، القريب سلكها، يُخْبِرُ عن قطع مقامات الأربعين مثل مقام الأدب، والذَهَب، والسَبَب، والطَلَب، والعَجَب، والعَطَب، والطَرَب، والشَرَه، والنَزَه، والرِفق، والعَتق، والتسريح، والترويح، والشهود، والوجود والانفراد، والانقياد، والافتقاد، والاصطلاد، والتحيّر، والتفكّر، والتجبّر... إلخ)[٢].

وعلى الرغم من أنّ الدافع إلى تأليف مثل هذه النصوص هو الفكر، والتعبير عن قضايا فلسفية بحتة، غير أنّها ليست مُجرّدة من الصناعة الفنية، فقد تمّ توظيف الفن من أجل الفلسفة، باستخدام البديع، والبيان، واللغة، والنحو، والصرف، ففي نص الحلاج السابق نلحظ الإكثار من استخدام الوزن الصرفي (فعيل) في الكلمات (دقيقة، وشهيقة، وعميقة،...) ونجدُ أنّ دلالة هذا الوزن هنا هي تعلّق الصوفي بفكرة الخلود، والاستمرار في شكل من أشكال الحياة، ولو كان بعد الموت، فالصفات المُشبّهة بالفعل المُستخدمة تدل على معنى قائم بالموصوف بها على وجه الثبوت، لا على وجه الحدوث، لا زمان لها؛ لأنها تدل على صفاتٍ ثابتة، كما نلاحظ الإكثار من استخدام وزن صرفي آخر هو (الفَعَل) في (الأدب) و(الذهب) و(السبب) و(الطلب) و(العجب)، وهو وزنٌ مصدري، فالكلمات التي يَزِنُها هي مصادر، فهي ألفاظ دالة على الحدث مجرداً من الزمان، ومن ثمّ فمقامات (الأدب، والذهب، والسبب، والطلب، إلخ). هي أفعالٌ مستمرة؛ لأنّها مصادر وأصول، هذا فضلاً عن جانب فني آخر، يتمثل في تقسيم الجمل إلى

---

[١] نقد العقل العربي (٢)، د. محمد عابد الجابري ٢٨٧، ٢٨٨.
[٢] تراث الحلاج ١٧٠.



أقسام، وتوافق الأقسام في عدد الكلمات، وتشابه المُكوّنات النحوية للجمل، وأكثرها استخداماً (المبتدأ والخبر) (الحقيقة دقيقة، طرقها مضيقة... إلخ)، كذلك الرمز، فالطرق طرق معنوية، وليست مادية، وهي طرق إلى الله بعدد أنفاس الخلائق، لكنّها بالنسبة للسالك الذي يريد الوصول ضيقة، وضيقُها أيضاً معنوي لا مادي، هو حجم المعاناة في أحوال ومقامات ومنازل، ومن الرموز رمز النيران، ورمز المفازة.

يتجلّى الجدل بين الشريعة والحقيقة في نصٍ آخر للحلاج يقول فيه: (بسم الله الرحمن الرحيم المُتجلّي عن كل شيء لمن يشاء، السلامُ عليك يا ولدي، سترَ اللهُ عنك ظاهرَ الشريعة، وكشفَ لك حقيقةَ الكُفر، فإنّ ظاهرَ الشريعةِ كُفرٌ خفيّ، وحقيقةُ الكُفْرِ معرفةٌ جليَّةٌ، أما بعد.. حمداً لله الذي يتجلّى على رأسِ إبرةٍ لمن يشاء، ويستترُ في السمواتِ والأرض عمّن يشاء حتى يشهَد هذا بأن لا هو، ويشهَد ذلك بأنّ لا غيره، فلا الشاهدُ على نفيهِ مردود، ولا الشاهدُ بإثباته محمود، والمقصود بهذا الكتاب إنّي أوصيك أن لا تغتّر بالله، ولا تيأس منه، ولا ترغب في محبته، ولا ترضَ أن تكون غير مُحب، ولا تَقُل بإثباته ولا تَمِل إلى نفيهِ وإياك والتوحيد والسلام)[١]، فظاهر الشريعة كفر، وباطن الحقيقة إيمان، أو معرفة للإيمان الصحيح، إنّ الطباق (يتجلى ويستتر)، والتضاد في كل جملة من جمل النص نابعٌ من تضاد محوري (ناشئ عن تباين مواقف الخلق من الحق (الله)، ووقوفهم على طرفي نقيض، فالبعض ينفي، والبعض يثبت (لا هو ولا غيره) و(لا الشاهد على نفيه مردود، ولا الشاهد بإثباته محمود، ولا تغتّر بالله ولا تيأس منه... إلخ).

والرمز، والتقسيم، والترادف، والسجع، والتوازن، وتشابه الأساليب من حيث تأليف الجمل الأولى من مبتدأ وخبر، وأسلوب تجاور النفي (لا هو ولا غيره، ولا الشاهد... إلخ)، والنهي (لا تيأس، ولا ترغب، ولا ترضَ) كلُّها أساليب لتأكيد جدلية الشريعة والحقيقة.

إنّ معرفة الحقيقة، التي هي باطنٌ وتأويل؛ معرفةٌ تُحصَّلُ في حالة جدلٍ أخرى، وفي صراع تضاد آخر هو السُكر والصحو، فالسُكر الصوفي بالذوق والشُرب والريّ يؤدي إلى غيبة وغشية، وكل هذه الأحوال تؤدي إلى الصحو، والسُكر كنتيجة حتمية لمشاهدة الجمال المُطلق، يرافقه رهبة، ورغبة، وخوف،

[١] أخبار الحلاج لويس ماسينيون وبول كراوس ٦٢، ٦٣.



ورجاء... إلخ، وتضاد السُكر والصحو هو تضاد الأنا الفردي مع الأنا الاجتماعي، وتضاد الرؤى الشخصية الخاصة مع السائد العام ومعتقداته النهائية، وعندما دوّن الصوفي تَقلّبهُ بين هذه الأحوال، وُلدت لغة غريبة جديدة قوية متحركة سُميَّت الشطح، فالشطح هو مولود الثنائيات الجدلية، يُعرِّف الصوفيون السُكر بأنه (غيبة بوارد قوي) والصحو (رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة)[١].

الثنائيات المتناقضة هي ثنائيات مترادفة، فإذا عددنا الأطراف الأولى من هذه الثنائيات حقلاً، والأطراف الثانية منها حقلاً آخر، فإننا نلاحظ أنّ الأطراف الموجودة في كل حقل يرادف أحدها الآخر؛ فإذا كان (القبض، والهيبة، والفرق، والغيبة، والستر، والبعد.... إلخ) حقلاً، و كان (البسط، والأُنس، والجمع، والحضور، والتجلي، والقُرب) حقلاً ثانياً، وجدنا أنّ مفردات الحقل الأول تلتقي عند معنى محوري، هو المفارقة بين الإنسان والله، ومفردات الحقل الثاني تلتقي عند معنى محوري نقيض، هو اللقاء بين الإنسان والله.

ولدى ملاحظة الجانب اللغوي في هذه الثنائيات، نجد أنها مُتفقة في الوزن الصرفي غالباً، فالظاهر والباطن مثلاً كلاهما على وزن (الفاعل)، و التنزيل والتأويل على وزن (التفعيل)، والشريعة والحقيقة على وزن (الفعيلة)، والقبض والبسط على وزن (الفعل) إلخ، وهذا الاتفاق في الوزن الصرفي يشير إلى رابط خفي بين كل متناقضتين، يجعل المسافة بينهما قصيرة، على الرغم من تناقضهما الظاهر، بل يكاد يشي باتحادهما، إذ تلتقي الظاهرة اللغوية بالدلالة الرمزية الباطنية، ففي اللقاء الصرفي يكمن لقاء معنوي يكاد يكون مساواةً، ودعوةً لضرورة الأخذ بالجانبين معاً على صعيد الفكر؛ لأنّ الواحد منهما يؤسس الآخر، ويُكمّله، كما أنّ لأوزانها التي تكاد تنحصر في الفاعل والفعيلة والتفعيل، معنى المصدرية، فهذه الأوزان مصادر لاشتقاقات لغوية عديدة، ومن ثمّ فهذه الثنائيات الجدلية مصدر الحياة والوجود.

من أبرز الصوفيين الذين اعتمد تفكيرهم الفلسفي على الجدل، والجمع بين الأضداد، الفيلسوف الصوفي ابن سبعين، فمبدأ وحدة الأضداد أصلٌ في فلسفة ابن سبعين، وفلسفته طريقة في التوحيد، تؤكد اعتقاده الديني بوجود الله فقط.

إنَّ معنى فلسفة الإحاطة التي ابتكرها ابن سبعين عند القاضي الجرجاني

---

[١] الرسالة القشيرية ٧١.

(إدراك الشيء بكماله ظاهراً وباطناً)[١]. يتخذ ابن سبعين من الجدل طريقةً للمعرفة تعتمد على توحيد الأضداد، وفي فلسفة (الإحاطة) الماضي هو الحاضر والأول هو الآخر، والمؤمن هو الكافر، والباطن هو الظاهر، وهذا جدلٌ روحاني، يقول ابن سبعين (قُلْ ربٌّ مالك، وعبدٌ هالك، ووهمٌ حالك، وحقٌ سالك، وأنتم ذلك، اختلط في الإحاطة الزوج مع الفرد، واتحد فيه النجو مع الورد،... والذاهب من الزمان هو الحاضر، والأول في العيان هو الآخر، والباطن في الجنان هو الظاهر، والمؤمن هو الكافر)[٢]، ففي هذا النص وُفِّق ابن سبعين إلى التعبير الأدبي عن الفلسفة من خلال السجع، وطباق المفرد والمثنى، والإكثار من استخدام الوزن الصرفي (فاعل)، والموسيقى النابعة من التقسيم إلى جمل متساوية ومتوازنة، ومتشابهة الأسلوب.

أمّا النِّفَّري فالجدل سمةٌ أساسية في تجربته الفكرية ومن ثمَّ الكتابية، والثنائيات أصلٌ في بُنيتي كتابيه (المواقف) و(المخاطبات)؛ فالموقف والمخاطبة، كلاهما علاقة بين طرفين تتولد منها ثنائيات متناقضة، يسميها يوسف سامي اليوسف (المثنويات المتقابلة المتنافية). والمثنوية الأصل، في جدل النِّفَّري هي مثنوية الله والإنسان، ويرى يوسف اليوسف أنّ هدف النِّفَّري من تقديمه صراعاً بين هذه المثنويات هو (البلوغ إلى الأوج البارئ من كل تضاد أو صراع، ففي أعماق النصوص النِّفَّرية شعور، مفادُه أنّ الصراع هو العبودية بأمِّ عينها، وأنّ الحرية ليست شيئاً آخر سوى الخروج من التضاد إلى الفسحة المتجانسة على نحو مطلق)[٣]. فجدل الأضداد لدى النِّفَّري ظاهرة غير عفوية، بل هي نتاج لوعي وتصميم مسبقين، فهو جدل يعكس الخير والشر، والإلهي وغير الإلهي. يرى يوسف اليوسف فيه إرثاً مانويّاً، فالمانويّة ديانة التضاد؛ تعتقد أنّ صراعاً أبديّاً بين النور والظلام، ومن ثمَّ، فالجدل هو طريق النِّفَّري للبحث عن هذا الخلاص المُتمثِّل بالله الدائم الأبدي، وكل ما يُمثِّله من خير وسعادة وإيجاب يكمن وراء الأضداد، وبعيداً عن صراعها. يقول النِّفَّري: (وقال لي: إذا لم ترني من وراء

---

[١] التعريفات ٢٥.

[٢] رسائل ابن سبعين ١٤٣. وابن سبعين: توفي سنة ٦٦٩هـ. (كشف الظنون ١/٦٦٠)، وابن سبعين هو عبد الحق بن سبعين، أبو محمد، قطب الدين، صوفي حكيم درس العربية والآداب بالأندلس، ثم انتقل إلى سبتة، وانتحل التصوف، وقدِمَ القاهرة. من كتبه: (أسرار الحكمة المشرقية)، و(بُد العارف). (معجم المؤلفين ٥/٩٠، ٩١).

[٣] مقدمة للنفَّري ٣٥.

الضدّين رؤية واحدة لم تعرفني)[١]. وجدل النِّفَّري ككل الجدل الصوفي ينتهي إلى لا جدل، والصراع إلى سلام والفرق إلى جمع (فالحقيقة ذاتية في عُرْفِ النفَّري ولكن هذا الواقف العارف لا يكابد الانفصال عن الحقيقة، عن الأبدية، عن الله إذ الحق المطلق حاضر في الذات والوجود)[٢]، فالتضاد ينتهي إلى ائتلاف طرفيه، واتحادهما في كونٍ صوفّي واحد منسجم مع ذاته قائم بذاته.

يقيم النِّفَّري علاقة داخلية بين الجدل الفكري (الفلسفة) والتعبير البياني عن هذا الجدل، بوساطة اللغة التي يريدها النِّفَّري أن تقول: إنَّ اللغة هي الصمت، وإنّ العلم هو الجهل، وإنّ الوجود هو العدم.

يرى النِّفَّري أنَّ على الإنسان عامةً، وعلى الصوفي خاصةً أنْ يعيَ التناقضَ، ويتجاوزه إلى اليقين (إذا علمت علماً لا ضدَّ له، وجهلتَ جهلاً لا ضدّ له، فلستَ من الأرض ولا من السماء، فاخرج من الحرف تعلم علماً لا ضدّ له، وهو الربّاني، وتجهل جهلاً لا ضدّ له وهو اليقين الحقيقي)[٣].

تُحدّد الدكتورة سعاد الحكيم أربع ثنائيات رئيسة تصدر عنها كل المتضادات، وهي (ثنائية عبد ورب)، (ثنائية وجدان وبصيرة)، (ثنائية وصول ولا وصول)، (ثنائية إفشاء وكتمان)[٤].

في الثنائية الأولى (عبد ورب)، المواقف كلها تبدأ بـ (أوقفني وقال لي)، والمخاطبات كلها تبدأ بـ (يا عبد) فهناك علاقة إذن بين وجودين هما وجود الله، ووجود الإنسان يلتقيان ويتخاطبان... (يا عبدُ لو لم أكتبك في العارفين قبل خلقك ما عرفتني في مجهود وجدك لنفسك، يا عبدُ إنْ لم تعرف من أنتَ لم تستقر في معرفتي، يا عبد إنْ عرفت من أنتَ كنتَ من أهل المراتب)[٥] تبدأ الجمل بالنداء المتكرر، والنداء أسلوب إنشاء فائدته التعليم والوعظ؛ فالله في رؤيا النفَّري يُخاطِبُ عبدَه ويَعِظُه.

أما الثنائية الثانية (وجدان وبصيرة)، فالوجدان حضور الصوفي في الوجود، والبصيرة رؤية ومعرفة، وهذه الثنائية عنده لا تزدوج بل تندمج

---

[١] المواقف والمخاطبات ١٠٤.
[٢] مختارات من مواقف النِّفَّرِي، يوسف سامي اليوسف ٥.
[٣] المواقف والمخاطبات ١٥٣.
[٤] عودة الواصل ١٠٤، ١٠٥.
[٥] المواقف والمخاطبات ٢٠٦.



في وصول وجداني يظهر في دوام الحال عنده، فهو أبداً واقف لا يبرح، والوقوف يقلب المعرفة حضوراً، أي تتحول البصيرة وجداناً، ويتداخل الوجهان (وقال لي: يا عارف أرى عندك قوتي، ولا أرى عندك نصرتي، أفتتخذ إلهاً غيري، وقال: يا عارف أرى عندك دلالتي ولا أراك في محجتي)[١] فهذه معرفة حضور ووجدان، عبّر عنها النِّفَّري بأسلوبي الإنشاء والإخبار، الإنشاء في النداء (يا عارف)، والاستفهام (أفتتخذ)، والإخبار في (قال لي)، (أرى عندك)... إلخ، بمعونة أساليب البديع (السجع والطباق) في (أرى قوتي) و(لا أرى نصرتي).

إنّ هذا التنوع في أساليب التعبير يعكس غِنى التجربة النِّفَّرية، وتنوع أحوالها وأحاسيسها، ومشاعرها، وأفكارها، فضلاً عن ميزة الإيجاز، إذ يهرب النفَّري من الشرح والتطويل، ويلجأ إلى الإيجاز، فتأتي تعبيراته كلمحات البرق، ولكن إذا نظرنا في عمق الألفاظ (قوتي نصرتي إلهاً غيري دلالتي، محجّتي) وجدناها ألفاظاً متخمة بمعانٍ لا تنتهي، فألفُ وجهٍ للقوة، وألفُ وجهٍ للنُصرة، وكذلك للدلالة والمحجّة.

وفي قول النفَّري في (الموت): (أوقفني في الموت فرأيتُ الأعمالَ كُلَّها سيئاتٍ ورأيتُ الخوف يتحكم على الرجاء، ورأيتُ الغنى قد صار ناراً، ورأيتُ الفقرَ خصماً يحتج، ورأيتُ كلّ شيء لا يقدرُ على شيء)[٢] في هذا النص أفكارٌ نقدية اجتماعية تُعبِّرُ عن نفسها أدبيّاً، قبل أن تطبع بالفلسفة أو التصوف بدءاً من الوقوف في الموت ورؤية الأعمال كلها سيئاتٍ وغلبة الخوف على الرجاء، وصراع الغِنى والفقر.

إنّ منطلق الدكتورة سعاد الحكيم في دراسة هذه الجدليات منطلقٌ لغوي، فالعبارات ذات الصياغة العادية الحوارية حضور ووجدان، والعبارات المجازية بصيرة.

الثنائية الثالثة: (وصول، لا وصول)، أو (وقفة، سير)، فالوصول استقرار على حال الوقفة، واللاوصول سيرٌ وتنقّلٌ للبصيرة داخل الوقفة، وتُمثِّل لهذه الثنائية مواقف ومخاطبات عديدة، منها (موقف أقصى كل شيء) التي يشي مضمونها بأنّ السير إلى الله ينتهي، أمّا السير في الله فلا ينتهي، فالله هو دليل

---

[١] المواقف والمخاطبات ٩٨.
[٢] المواقف والمخاطبات ٩٩.

السالك يطلب إليه السير، وحين يسير الصوفي (النفَّري) يصل ـ أولاً ـ إلى النفس ويتوقف، فيطلب إليه الله إتمام المسير. يقول النفَّري في (موقف أقصى كل شيء) (وأوقفني مولاي في أقصى كل شيء وقال: كلُّ موقفٍ بين يديك، وكل مقامٍ أمامك، وكلُّ مُلكٍ وملكوت قُدّامك، لترى عِلْمِي القائمِ القيّوم في كلِّ ما ظهرَ وبطن... وقال مولاي للحكمة: افتحي عن بابك، وقال لكل شيء: أسفر له عن وجهك وتَلّقهُ بمعناك، ليراك، ويرى ما فيك وقال لي: سِرْ فأنا دليلُك إليّ، فسِرْتُ، فرأيتُ العقلَ، فقالَ لي: جِزْه إليّ! ورأيتُ الخائفين: فرأيتُ الخوفَ... ورأيتُ كُلّ صِنْفٍ: فرأيتُ الصِنفَ، فقال لي: جزْ مَنْ رأيت... فجزتُ، فرأيتُ كلَّ شيء، ورأيتُ على وجه شيء، وجُزْ معنى كل شيء، فألقيتُ النظر فقال: مرحباً بعبدي الفارغ من كل شيء)[1].

ففي هذا الموقف صياغة أدبية للفكر الصوفي، تتجلّى في ترادف مُتَعمَّد بين (أمامك، وقدّامك)، وفي السجع المُعتَمِد على (كاف الخطاب) في معظم النص، وفي تقسيم النص إلى جمل متساوية، ومتشابهة، ما يخلقُ وزناً موسيقياً خاصّاً، يُقرّبُ هذا النص النثري من الشعر، فضلاً عن طابعٍ قصصي معتمد على حوار، تتخلّله أفعالُ أمرٍ تلائم الخطاب، والاستخدام النادر للفعل جاز في صيغة الأمر (جِزْ)، ومقوّمات النص القصصي من مقدمة (أوقفني في أقصى كل شيء وقال)، وعقدةٌ تتمثل بأزمة الصوفي وهي الخوف من التجاوز، وخاتمة غامضة يريدها النفَّري سرّاً بينه وبين الله، كل هذا يجعل النص نصّاً أدبياً قبل أن يكون نصّاً فلسفياً صوفيّاً.

الثنائية الرابعة، حسب الدكتورة سعاد الحكيم، هي ثنائية (إفشاء، كتمان أو إجمال بيان)، إذ ترى الدكتورة الحكيم أنّ وصول النِّفَّري إلى معنى ما لا يرجعه إلى الخلق مُبشِّراً، بل يُدخله في بداية وصول جديد إلى معنى جديد، وقد توصلت لغته إلى التعبير عن هذا الوصول اللامتناهي في وقوفها بين الإفشاء والكتمان، أو بين الإجمال والبيان)[2].

تكاد تُمثِّلُ هذه الثنائية الوجه اللغوي للثنائية السابقة، من حيث أنّ النِّفَّري

---

[1] عودة الواصل، د. سعاد الحكيم ١٠٢.
[2] عودة الواصل ١٠٥، ١٠٦.



يصل، ويُترجم وصولَه، بلغةٍ مغلقة يفهمُها وحدَهُ، وكأنَّه غير معنّي بترجمتها للآخرين، فمعظم عبارات النفَّري موجزة تحمل معانيَ في معنى، حتى تبدو وكأنها غير تامة، لأنّ المضمون كُلَّه لم يصل، يبتعد عن الشرح والتصريح، ويقترب كثيراً من الومض والتلميح.

٥ ـ قضية الكمال:

رفع الصوفيون من مكانة الإنسان بتقديس الجانب الروحي، والفكري، فبوساطة الروح والفكر يمكن أن يكون الإنسان خليفةَ الله على الأرض، وينطلق الصوفيون في اعتقادهم هذا، من الحديث النبوي الشريف: [إنّ الله خلق آدم على صورته][١]، فأكمل نشأة ظهرت في الموجودات هي الإنسان تظهر اهتمام الصوفيين بفكرة الإنسان الكامل خاصةً، وإعلاء شأن الإنسان، وشأن المسؤولية المُلقاة على عاتقه، وهي الكشف عن الكون.

للإنسان الكامل مرادفات أخرى، منها (آدم) و(العقل الأول)، و(الحقيقة المحمدية)... إلخ، وهذا التعدد في الأسماء يعكس تعدداً في الوظائف، فالإنسان الكامل برزخ، أو وسيط بين عالمي الأرض والسماء، الإنسان والله، إنه وسيط يأخذ العلم والمعرفة عن الله، وينشرها بين البشر، فالكمال نُبوّة تُبشّر بالمبادئ والمثل، وفي ذلك إشارة إلى الدور الاجتماعي الذي يقوم به التصوف على غرار الأدب، وهو دور تغيير ريادي، فالكمال طموح إنساني مشروع، وواجب مشترك بين الصوفية والفلسفة والأدب، فتعبير الإنسان الكاملُ يذكّر بالمجتمع الفاضل الذي يحلم به الشعراء، والمفكرون، مجتمع إنساني يتجاوز الطائفة، والعرق، والدين، واللون.

يُعرِّف القاضي الجرجاني الإنسان الكامل (الإنسان الكامل هو الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية الكلّية والجزئية، وهو كتاب جامع للكتب الإلهية والكونية، فمن حيث روحه وعقله، كتاب عقلي مُسمّى بـ (أم الكتاب) ومن حيث قلبِه كتاب اللوح المحفوظ، ومن حيث نفسه كتاب المحو والإثبات، فهو الصحف المُكرّمة المرفوعة المُطهّرة، التي لا يمسُّها ولا يُدرك أسرارَها إلاّ المُطهّرون من الحُجب

---

[١] إحياء علوم الدين، الغزالي ١٨٢/٢ وأخرجه مسلم من حديث أبي هريرة.

الظلمانية)[١].

الكمال صفةٌ جامعة، لأنّ الإنسان الكامل صورة تجمع الحق والخلق، والله والإنسان، فنظرية الإنسان الكامل تحفلُ بمعانٍ اجتماعية، وتربوية، وأخلاقية، ونفسية؛ معانٍ موجودة في شخص النبي ρ ويجب أن تنتقل إلى البشر؛ والكمال الإنساني تعني أنّ النبيّ محمداً ρ شخصية محورية، تدور في فلكها ذوات الصوفيين من طالبي الكمال، فمرتبة الإنسان الكامل لا تنحصر في سلالة، أو جنس من البشر، بل ينالها الجميع، الرجل والمرأة.

تُشّكل نظرية (الإنسان الكامل) أداةً هامة في تحقيق المشروع الصوفي، وهو حرية الإنسان ومعرفة ذاته، وإبراز قواها، ومعرفة الوجود، والعيش فيه، وهذا مشروع حضاري غايته إسعاد الإنسان، لأنّ الإنسان الكامل هو صورة الرحمة القادمة من السماء، وقضية الكمال في الفكر الصوفي قضية ذات طابع فلسفي أسطوري، تنطلق من رغبة قوية في القضاء على نواقص المجتمع، فهو شخصية بطولية قادرة على القيام بوظائف اجتماعية وسياسية واقتصادية، وهذه كلها مؤكدات لجمال الإنسان الكامل، فهو على (المستوى الحسي قادر على التصرف ببدنه وعلى المستوى العقلي قادر على الفهم والتصور، ممتلك لبلاغة الخطاب، وعلى المستوى الاجتماعي مُمتلك للفضائل من عدالة وشجاعة وحكمة، وعلى المستوى الروحاني قادر على الاتصال بالعقل الفعّال)[٢].

يرى د. سعد الدين كليب أنّ الإنسان الكامل تمظهر في ثلاثة أشكال (شكل اجتماعي يُخلّصُ المجتمع من المفاسد، وشكل فردي، يُخلّصُ النفس الفردية من أسر المادة، وشكل كوني: فالكون وُجدَ لعلّةٍ أساسية هي الإنسان الكامل)[٣] فالإنسان الكامل أحد تجليات الله، وخليفته في الأرض، وهو، وإن كان اسماً خاصّاً للحقيقة المحمدية، وللأنبياء وللأولياء من بعد، أيضاً اسمٌ عام للأناس الكاملين، والدافع الأساسي لابتكار نظرية الإنسان الكامل، هو محاولة الإنسان الترقّي إلى مرتبة النُبّوة والألوهية، وفي النصوص الصوفية شواهد كثيرة على هذه المحاولة؛ ففي رسالة (أصوات أجنحة جبريل) للسهروردي مقارنة بين العالمين السفلي والعلوي، حيث يشتاق السهروردي إلى العالم العُلوي ويُعبّر عن شوقه بالرمز (قامَ

---

(١) التعريفات ٥٦.

(٢) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي. د. سعد الدين كليب ٣١٧.

(٣) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي. د. سعد الدين كليب ٢٩٦/٢٩.



هرمس يُصلّي ليلةً عند شمسٍ في هيكل النور، فلمّا انشقَّ عمود الصبح فرأى أرضاً تَخْسِفُ بِقُرى غضبَ اللهُ عليها فتهوي هُوِيّاً، فقال: يا أبي نَجِّني عن ساحة جيران سوء، فنودِيَ أن اعتصم بحبلِ الشعاع واطلعْ إلى شرفات الكرسي فطلع فإذا تحت قدمه أرضٌ وسموات)[1].

ففكرة المعراج في هذا النص هدفُها الكمال وأبرز سمة أدبية في النص هي كثافة استخدام الرمز، إنّ هرمس هو النفس الكاملة الشريفة، والصلاة هي التوجه إلى عالم النور، والشمس هدف النفس من الرياضة الروحية وانشقاق عمود الصبح هو ظهور النفس عن البدن لورود النور عليها.

ثم يرى السالك المُعرّج (النفس الناطقة) ترسف بقيود البدن، أما الأب فهو رمز الواجب لذاته، أو إلى العقل الذي هو العلّة، وجيران السوء هم القوى البدنية والمادية، وحبل الشعاع هو الحكمة النظرية والعملية الموصلة إلى العوالم العلوية[2].

فالكمال الذي يطلبه السهروردي هدفه إقامة مجتمع فاضل. يتحقق بتوافر كمال إنساني، عقلي، وأخلاقي، وروحي، فالعنصر الروحي عنصر أساسي في الإنسان الكامل، وهو عنصر إلهي، وعن طريق العقل والأخلاق يستعلي على المادة، ويقوم بفاعليةٍ اجتماعية وكونيةٍ.

الكمال الإنساني مستمدٌ من الكمال الإلهي، كما تقول النصوص الصوفية،ففي نص للسهروردي محاولةٌ مقاربة من وصف كمال الذات الإلهية، فالله كامل نستمد منه الكمال؛ يقول السهروردي (ظُنّ بالعلماء خيراً كثير الدعاء... واصبر، وتوكّل، واشكر، وارضَ بالقضاء، وحاسبْ نفسك في كل عشيّةٍ وصبيحة وليكنْ يومُك خيراً من أمسك... اذكرْ موتَك وقدومَك على اللهِ في كلِّ يومٍ مِراراً... احفظ الناموسَ ليحفظكَ... واقطعْ بحسب طاقتِك محبةَ ما سوى ربِّك... وحَصِّل لنفسك الملكاتِ الفاضلة التامة)[3].

يُعبّر الصوفيون . أدبيّاً . عن نظرية الإنسان الكامل بالخيال، لكنّه خيال مختلف من صوفي إلى آخر مع بقاء سمات مشتركة بين الصور الخيالية

---

(١) مجموعة حكم إلهية ١٠٨.
(٢) مجموعة حكم إلهية ١٠٨.
(٣) مجموعة حكم إلهية ١١٩.

الصوفية عن الإنسان الكامل، فحيثما نقرأ في النصوص الصوفية حديثاً عن العَظمة، والرِفعة، والمجد، والسطوة، والكبرياء، والقدرة، والقهر فهو حديث عن الكمال، فالنتاج الصوفي نتاجٌ معرفي وأدبي فني معاً، فهل انعكس الكمال الصوفي على النصوص الأدبية التي تتحدث عن الكمال الإنساني والإلهي، أي هل سعى الصوفيون إلى ابتكار نصوص كاملة، أو قريبة من الكمال، طالما أنها تُعبِّر عن رغبة بكمال إنساني.

إنَّ دراسة تلك النصوص تُفضي، إلى أنّ كمالها الفني، هو كمالها الخاص، المتأثر بمضمونها الفكري وهو غالباً كمال لم يتحقق، (أما والعادياتِ لفرطِ شوق إنّ سكينةً من رحمةِ الله لن تلحقَ إلاّ نفساً فارقتْ أطلالَ ذوي إفكٍ عتواً، فأتتْ ورنَتْ ووقفَتْ، فرأتْ طيوراً صافّاتٍ حاضرات واقفاتٍ عند كُوّةِ الكبرياء. فنادت بخفيٍّ ندائِها: يا مُنجيّ الهلكى وغيّاث من استغاث: إنّ ذاتاً هَبَطَتْ فاغتربت وتَذكَّرت فاضطربت فسارعت فمنعت، فهل إلى وصولٍ من سبيل)[١].

قسّم السهروردي نصّه جُملاً متساوية، قُسِّمت . بدورها . إلى تراكيب متساوية ومتشابهة، ولّدت موسيقى النثر الكامنة في تشابه المفردات (أتت ورنت، صافات وحاضرات)، وفي التساوي في عدد الأحرف، والوزن الصرفي، والتكوين الثنائي للجمل؛ فكل جملتين متتاليتين هما جملتان متشابهتان في الصياغة، ففي اتفاق الوزن الصرفي لأسماء الفاعل (صافاتٍ) و(حاضرات) موسيقا، وفي الجناس بين (الوجود) و(الجود) موسيقا.

إنّ مفهوم الكمال في الفلسفة الصوفية الإسلامية مرتبط بمفهوم الجمال والجلال، فهي مفاهيم مترابطة متكاملة، فالكامل جليل وجميل، لكنّ الجليل والجميل ليسا كاملين بالضرورة، لكنّهما بالضرورة قريبان من الكمال، فالحق يتجلى في الجمال والجلال سمة للكمال المطلق.

يرتبط مفهوم الجلال بالذات الإلهية، فالجليل أحد أسماء الله الحسنى، وتلازم الجلال صفات العظمة، والجبروت، والقوت، وحيثما نجد وصفاً لمشاعر الخوف، والدهشة، والذهول، والمحو، والفناء، والقهر، والعزة، والسلطة، والعظمة، فهناك جلال أو إحساس بالجلال ولّد هذه المشاعر.

---

[١] مجموعة في الحكمة الإلهية السهروردي ١٠٧.



للحلاّج نظرية في الإنسان الكامل يسميها (الحقيقة المحمدية)، يكتب فيها نصوصاً، مثل: نص طاسين السراج (سراجٌ من نور الغيب بدا وعاد، وجاوز السُرج وساد، قمرٌ تجلّى بين الأقمار، كوكبٌ بُرجهُ في فلك الأسرار، سمّاه الحقُّ أميّاً لجمع همته، و(حرميّاً) لعظم نعمته، و(مكيّاً) لتمكينه عند قربته)[1]، ومضمون نظرية الحقيقة المُحمّدية هو أنَّ صورتين مختلفتين للنبي هما صورته، وهو نور قبل الأكوان، وصورته وهو نَبيّ مُرْسَل تعيّنَ وجودُه في مكانٍ وزمانٍ معينين.

يقول الحلاج بقِدم النور المحمدي، ويجعل لمحمد ρ حقيقتين، الأولى قديمة هي النور الأزلي قبل الأكوان، والثانية حادثة، وهي محمد النبي المرسل في مكانٍ وزمانٍ معينين، وتصدر عنه أنوار الأنبياء والأولياء.

ويعتمد الحلاج على الرمز؛ فالسراج هو محمد ρ، والسُرج هم بقية الأنبياء،وقد استخدم الحلاج صيغة الفعل الماضي بكثرة، لكي يؤكد قِدم النور المحمدي (شرح، رفع، أوجب، أظهر، طلع، أشرق، أضاء... إلخ) فضلاً عن صيغة اسم التفضيل (أشرف، أرأف، إلخ)، وفضلاً . أيضاً . عن سمات الظُرف، والشرف، والمعرفة، والإنصاف، والرأفة، والخوف من الله، والعطف على عباده، وفي سياق مقاربة الفكرة الرئيسية في النص، وهي قِدم النور المحمدي، وكونه مصدراً للعلم والمعرفة والحكمة والنبوة، ومن أجل التعبير عن العاطفة الحلاجيّة تجاه النبي ρ، صاغ عباراتٍ تقف بين الدين والفلسفة والأدب، في مكان رابع يتقاطع معها (رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام) (هو التمام) (هو الهمام) (فوقه غمامة برقت...) إلخ.

استخدم الحلاج أساليب منوعة إنشائية، وخبرية، ففي معرض إعجابه بالنبي ρ قال: (يا عجباً ما أظهره)، وفي معرض التعريف بالنبي ρ أكثر من استخدام ياء النسبة (الحرمي، والمكّي، والأميّ)، فإلى مكة وإلى الحرم يؤكد هذا الانتساب المُميّز، كما استخدم صيغ منتهى الجموع (الحوادث والكوائن)، يريد أن يقول: إنّ الحقيقة المحمدية هي حقيقة كلية؛ لأنها من حقيقة الله.

ولعبد الكريم الجيلي نظرية في الإنسان الكامل، شرَحها في كتابه (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، فمن الطبيعي عند الجيلي أن يَنْشُد الإنسان

---

[1] تراث الحلاّج ١٦٥.



الكمال، فالله خلقه على صورته، وصفات الإنسان من صفات الله، وأسماؤه من أسمائه يقول الجيلي: (وقد خلقك الله سبحانه وتعالى على صورته وجلاّك بأوصافه، وسمّاك بأسمائه فهو الحي، وأنتَ الحي، وهو العليم وأنت العليم، وهو المريد وأنتَ المريد، وهو القادر وأنت القادر، وهو السميع وأنت السميع، وهو البصير، وأنتَ البصير، وهو المتكلم وأنتَ المتكلم، وهو الذات وأنتَ الذات، وهو الجامع وأنتَ الجامع، وهو الموجود وأنتَ الموجود، فلله الربوبية، ولك الربوبية بِحُكمِ كُلكّم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته، وله القدم ولك القدم، باعتبار أنكَ موجودٌ في علمهِ، وعلمُه ما فارقه مذ كان فانضاف إليك جميعُ ما لـه، وانضاف إليه جميعُ مالَكَ، ثم تَفرّد بالكبرياء، والعزّة، وتفردّت بالذل والعجز)[١]، فالطباق بين (هو) و(أنت) ينتهي دائماً بجناس، فالله عليم والإنسان باتَ عليماً من علم الله، فالطباق بين (هو) و(أنت) طباق بين الله والإنسان، لكنّه طباق يسعى إلى التجانس، فراق يسير إلى اللقاء.

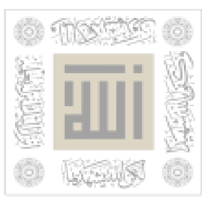
ولابن سبعين أيضاً نظرية في قضية الكمال، فالكمال الإنساني لديه أمرٌ يمكنُ تحققه عبرَ طُرقٍ تسلكها النفس، هي طرق الضمير والروح، فضلاً عن طرق صوفية خاصة، وفلسفة أخلاقية تُعنى بصفاء الفعل الإنساني وانتسابه لله، ومنطلق ابن سبعين في نظرية الكمال الإنساني و الحقيقة المحمدية أيضاً، فقد كتب (رسالة في أنوار النبي)، وهي رسالة في أنوار الإنسان الكامل المتمثل بشخصية النبي الكريم، فابن سبعين ينظر إلى النبي على أنّه نور، استناداً إلى قول النبي: (اللهم اجعل لي نوراً في قلبي، ونوراً في جسمي)[٢].

والكمال عند ابن سبعين هو رؤية الحق تعالى بالتعرّي عن المادة، والإمعان في تخيل الاتحاد بالله. جاء في رسائله (الكمال الإنساني في القرب من الله والقرب من الله لا يكون إلا بقدر المعرفة به والطاعة لـه، ومعرفته لا تكون إلا بالجوهر الملكي المفارق، إذ الجسم لا يعلم لأنه ميت بالطبع، والعمل الصالح هو أخلاق الذوات المُجرّدة إذ الخير هو طبيعتُها، فتوحيد الله هو ذاتُها، والسعادةُ في التوحيد، والعملِ الصالح والخيرِ المحض، والسعادة والكمال في الذات المُجرّدة بالذات فافهم الشريعة على هذا الوجه وتكون من السعداء الصوفيّةِ الجلّة)[٣].

---

[١] الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل ٩٠.
[٢] إحياء علوم الدين، الغزالي ٣٨٤/١.
[٣] رسائل ابن سبعين، عبد الرحمن بدوي ٥٨/٥٩.


وقفية الأمير غازي للفكر القرآني
THE PRINCE GHAZI TRUST
FOR QUR'ĀNIC THOUGHT









الفصل الثالث

القضايا التعبيريّة في النثر الصوفيّ

١ ـ اللفظ والمعنى ومعنى المعنى.

نشأت مشكلة الفصل بين اللفظ والمعنى في جوٍّ ديني، إذ دارت حول موضوع إعجاز القرآن، هل هو في "اللفظ" أو في "المعنى"، وساعد على ذلك سوء فهم النقد القديم . غالباً . للعلاقة بين اللفظ والمعنى، وإيثار اللفظ على المعنى، وهو إيثارٌ بُني على اعتقاد، هو أنّ المشكلة التعبيرية والأدبية تكمن في اللفظ، وليس في المعنى، فالمعاني كامنة ومُهملة، واللفظ يُظهِرُها، ويهتم بها. يقول ابن رشيق: (أكثرُ الناس على تفضيل اللفظ على المعنى، سمعتُ بعضَ الحذّاق يقول: قال العلماء: اللفظ أغلى من المعنى ثمناً، وأعظمُ قيمة، وأعزُّ مطلباً، فإنّ المعاني موجودةٌ في طباع الناس، يستوي فيها الجاهل والحاذق، ولكن العمل على جودة الألفاظ، وحُسن السبك، وصحّة التأليف)[١].

لكنّ ناقداً قام بمحاولة تصحيح هذا الفهم، هو عبد القاهر الجرجاني، إذ انتقل بالعلاقة بينهما من النظر إليها بوصفها علاقة بين اللفظ والمعنى، إلى النظر إليها بوصفها علاقة بين الألفاظ بعضها ببعض، فالجمال والبيان ليسا في اللفظ وحده، أو المعنى وحده، بل في اتحادهما معاً ذلك لأنّ اللفظ موجود بوجود معناه، فاللفظ بلا معنى ليس شيئاً، والمعنى بدوره يحتاج إلى ألفاظ تُجسّده وتُقرّبه.

العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة أخذ وعطاء، ففي اللفظ عناصر كثيرة هي

---

[١] العمدة، ٢٥٦.

الحروف وأصواتها، وأجراسها، وإيقاعها، وتفصيلات الصورة الدقيقة للمعنى، وفي المعنى عناصر كثيرة هي الصور، والدلالات المعنوية، والغرض، والأفكار العامة، والتصورات؛ فاللفظ والمعنى أحدهما يمنح للآخر ما يفقده؛ إذ يضمهما سياق واحد يتحكم فيهما معاً، ويُحدّد نصيبهما من الجمال والبيان والبلاغة، وهذه العلاقة الوثيقة بين اللفظ والمعنى أدركها بعض النقّاد من القدماء والمحدثين، فرأوا في اللفظ، جسماً وفي المعنى روحاً.

الجاحظ يجعل اللفظ والمعنى جوهرين في ماهية البلاغة، فالبلاغة الجاحظية هي إبلاغ المعنى باللفظ الواضح ومشاكلة اللفظ للمعنى، والمساواة بينهما أي تفصيل الألفاظ على أقدار المعاني، فالألفاظ الكثيرة للمعاني الكثيرة، والألفاظ القليلة للمعاني القليلة، والألفاظ الشريفة للمعاني الشريفة، والألفاظ السخيفة للمعاني السخيفة [1]، ورأي الجاحظ من الاستثناءات القليلة التي تهتم باللفظ والمعنى معاً في النقد القديم، فالسائد فيه هو الاهتمام باللفظ على حساب المعنى، يرى الدكتور مصطفى ناصف أنّ (فهم القدماء للمعنى كان ضيقاً محصوراً بالغرض، والفكرة الفلسفية، والخُلقية، والتصورات الغريبة، وأنّ فهمهم للفظ انحصر بالتكوين الموسيقي وإيقاع العبارات والصورة الدقيقة للمعنى) [2]، فمفهوم اللفظ ومفهوم المعنى في النقد القديم مفهومان جامدان، فاللفظ هو اللفظ المفرد، والمعنى هو الدلالة المحدّدة وقد نُقدت الألفاظ من وجهة نظر تراها ألفاظاً مفردة، وتضع لاستخدامها شروطاً في التأليف تتعلق بأصوات الحروف، ومخارجها، ووقعها في الأسماع، وعُومل اللفظ على أنّه أداة الأسلوب الوحيدة، كما حصر الأسلوب بدوره بكونه طريقة توظيف اللفظ، وقد يكون التوظيف عاديّاً، أو فنيّاً، توظيفاً يتوخّى معنى اللفظ، وأصوات حروفه، والمعجم المأخوذ منه، وانتظامه مع بقية الألفاظ، ومراعاة علاقات الفصل، والوصل، والعطف،.. الخ، ما قد ينجح في تحقيق الانسجام والتلاؤم في النص، أو لا ينجح، وقد صحّح الجرجاني نقد الألفاظ حين حدّد نقدها في نظمها في السياق، وفي الفائدة التي تُجنى من معانيها، بعد أن يُضمّ بعضها إلى بعض.

ونُقِدت المعاني من وجهة نظر تراها أغراضاً وأفكاراً، فالمعاني هي دلالات الألفاظ المفردة، وهذه رؤية عقلية في التعبير، بينما المعاني . كما صحّح

---

[1] الحيوان ٦ /٨.

[2] نظرية المعنى في النقد العربي ٣٨.



الجرجاني . هي المعاني الناتجة عن النظم، وهذه رؤية فنية في التعبير، فالمعنى الأدبي ليس مجرد تفسير أو توضيح اللفظ (الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كِلَم مفردة، وإنّ الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك ممّا لا تَعلُّق له بصريح اللفظ، وممّا يشهد لذلك أنكَ ترى الكلمة تروقك وتؤنسك في موضع ثم تراها بعينها تُثقل عليك، وتوحشك في موضع آخر) [1]، فالنظم عند الجرجاني هو ترتيب الألفاظ والمعاني معاً، والتعليق، والبناء بحسب قوانين النحو، وصحيح أنّ الجرجاني ردّ على القائلين بامتياز الألفاظ على المعاني، وعلى القائلين بتزايد الألفاظ، وعدم تزايد المعاني ووصف كلامهم بأنّه "يوهم" فانتهى إلى أنّ (المزيّة من حيّز المعاني دون الألفاظ، وأنّها ليست لك حيث تسمع بأذنك بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك وتُعْمل رويتّك) [2] بل إنّ ما يُسمّى تزايد الألفاظ هو مزايا تحدث من توخّي معاني النحو، وأحكامه فيما بين الكلمات لأنّ (تزايد الألفاظ من حيث هي نطق لسان مُحال) [3] لكنّه بالمقابل عدلَ، فوازنَ بين اللفظ والمعنى ومنح للمعنى الأهمية ذاتها التي قدمّها للفظ (اعلم أنّ الداء الدوّي، والذي أعيى أمره في هذا الباب، غلط من قدّم الشعر بمعناه، وأقلّ الاحتفال باللفظ، وجعل لا يعطيه من المزيّة إن هو أعطى إلاّ من فضلَ عن المعنى يقول: ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلاّ بمعناه) [4].

كلّ لفظٍ يحملُ طاقتين: الأولى دلالية محددة، والثانية إيحائية بلا حدود، الدلالية هي المعنى الأصلي والمعجمي للفظ، وإيحائية هي تعدد المعنى الناتج عن الرمز والمجاز والإشارة، ومن ثم فالمفهوم الجديد للمعنى هو العلاقة بين اللغة والأفكار؛ لأنّ الكتابة هي نشاط الأفكار ومثلما هي نشاط الألفاظ، الأفكار تبحث عن الكلمات، والكلمات تجهد لترقى إلى مستوى الأفكار.

رأي الجرجاني إذن، أنّ المعاني هي التي تتزايد، وتعطي معنى المعنى الذي لا يُولّدُه مجرّد اللفظ، بل معنى اللفظ وموضوعه في اللغة، فإذا كان المعنى هو

---

[1] دلائل الإعجاز ٤٠.
[2] دلائل الإعجاز ٥١.
[3] دلائل الإعجاز ٢٧١.
[4] دلائل الإعجاز ١٧٦.



المفهوم من ظاهر اللفظ، ونصل إليه بغير وساطة، فمعنى المعنى هو الذي يتولد من الأول، ويُولّد معاني غير محدودة، ومعنى المعنى هو مدار اهتمام الجرجاني في أسرار البلاغة، وهو موضع الجمال والفن والبيان (إذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينةً للمعاني وحِليةً عليها، أو يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها، وكالوشي المُحبّر واللباس الفاخر والكسوة الرائعة، إلى أشباه ذلك ممّا يُفخّمون به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى ينبلُ به ويشرُف فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى، فكنّى وعرّضَ، ومثّلَ، واستعارَ، ثم أحسنَ وأصابَ) [١].

يكاد عبد القاهر الجرجاني يثبت أنّ العمل الأدبي يقوم أساساً على المعنى، ونظرية النظم الجرجانية هي نظرية معانٍ لا تُعوّل على اللفظ، فاللفظ تابعٌ للمعنى، اللفظُ معنى ثانٍ، والمعنى هو المعنى الأول (الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها أو المعاني كالجواري والألفاظ كالمعارض) [٢].

إنّ الثنائية الحادّة التي تعامل بها النقد القديم مع اللفظ والمعنى ففصلوا بينهما، هي ثنائية لا تنطبق على نص النثر الصوفي لأنّ النص الصوفي نص حقّق درجة الاتحاد بين اللفظ والمعنى، فهو ليس مجرّد أداة توصيل، بل مستوىً تعبيريّ يناظرُ الحالات الصوفية النفسية والروحية، والتعبير الصوفي تعبيرٌ شعريٌ بطبيعته، ينبع الجمال على نحو عفوّي من داخله، فهو ليس بحاجة لارتداء حُليّ خارجية، فالكلام الصوفي هو كلام الباطن، كلام الماوراء، واللاشعور لأنّ التجربة الصوفية التي ولّدته هي تجربة إبحار في مناطق مجهولة من الفكر والروح والنفس، ولذلك من البديهي أن يُستقى الكلام الصوفي من منابع مجهولة من اللفظ والمعنى والصورة، حتى إنّ التجربة الصوفية يمكن وصفُها بأنها تجربة في المعنى، لأنّها تجربة في الوجود، وفي إحساس الإنسان بالكون.

تُقدِّم معاجم المصطلحات تعريفاً للمعنى (المعنى هو الشيء في ذاته، شكلُه اللفظ، وكل ما يدور في البال من أمور النفس والكون ذو معنى، وهذا المعنى يجمع في جوهره كل ما هو كائن، وسيكون، فالمعنى هو الذرّة المادية، والذرّة الذهنية لكل كائن حاضر أو مغيب، فالله معنى، وحبة الرمل معنى، ونأمة

---

[١] دلائل الإعجاز ١٨٤.
[٢] دلائل الإعجاز ١٨٤.

الصوت معنى، وهمسة الهواء، ولمعة الضوء، وخلجة الخاطر معنى، المعنى مجردّاً، المعنى مُشكّلاً المعنى في كل صورة هو معنى لمعنى، ومعنى في معنى، فليس الشكل سوى معنى آخر)[١].

اتّحد الصوفيون بكلماتهم لأنها همسات أرواحهم ومرايا نفوسهم، وصدى أفكارهم، حتى لم يعد الصوفي كاتباً بل أصبح هو كلماته المكتوبة ذاتها، ومن هنا كان النص الصوفي إبداعاً كتابيّاً جديداً، واختراقاً، وتجاوزاً لحدود اللغة الموروثة، مُحمّلاً بطاقات فكرية وروحية ونفسيّة متجانسة ومتحدّة ومُكثّفة، لطالما كانت تلك الطاقات لا تجدُ لها مكاناً على صفحات الكتب الأدبية، وتحولت نصوصاً أدبية مستقلة لها مكانتُها، وفيها تولدُ الكلماتُ القديمةُ ولادةً جديدة، وتنتقل من مستوياتها العادية إلى مستويات أرفع، أولُّها الرمز وآخرها الشطح.

النثر الصوفي موهبة كتابية متفردة في التعبير وفي الرؤيا وكان يجب أن يكون انعكاس ذلك تطبيق قواعد نقدية جمالية جديدة، ومقاييس تبتعد في فهمها للنثر الصوفي عن مقاييس النقد السائد حيث (الحدود التي تقسم الكتابة إلى أنواع، يجب أن تزول، ويبقى نوع واحدٌ هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب، وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي) [٢].

طوّر الصوفيون (مفهوم المعنى) في الأدب، والنقد العربيين، فمفهوم المعنى في النقد القديم مفهوم جامد، أمّا في الصوفية فهو مفهوم متحرك متغيّر باستمرار، أصبحت الصوفية هي المعنى، والبيان عنها هو اللفظ، وقد نبّه الصوفيون من موقع الفكر الديني الفلسفي، إلى أهمية المعنى وضرورة إعادة النظر إليه، ونجد صدى لهذا التنبيه في أعمال عبد القاهر الجرجاني الذي شُغِلَ بالبحث عن المناطق الغيبية من المعنى، وعُنيَ بفقه المعنى العلم الضروري لوصول اللغة إلى الكشف وفي الكشف يولد معنى المعنى (هل كان عبد القاهر يسبح في أفقٍ صوفي، أسرار البلاغة له باطن عميق قلّ أن نلتفت إليه، عبد القاهرة يتشبث بقدرٍ من الإحساس الصوفي) [٣].

معنى المعنى هو التأويل، والرمز، والإشارة، والمجاز، وهو المعاني الثواني المُسْتنبطَة من اتساع التجربة الصوفية، وعُمقِها، وغناها، وهو قابل للولادة

---

[١] مراحل تطور النثر العربي في نماذجه د. علي شلق ٣ /٥٧٢.
[٢] الثابت والمتحول. أدونيس ٣ /٣١٢.
[٣] محاورات مع النثر العربي د. مصطفى ناصف ١٢٣.

باستمرار، وكل مرة يولد جديداً ومختلفاً ويُسهمُ في هذا التعدد العلاقة بين النص والقارئ، فالعبارة تتسع في محاولة فاشلة للحاق باتساع الرؤيا، ألم يقل النِّفَّري (كُلّما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) [١]، وقال محيي الدين بن عربي (قوالب ألفاظ الكلمات لا تحمل عبارة معاني الحالات) [٢] ففي الروح والقلب الصوفيين الكثير من الأسرار التي لا يمكن للسان الصوفي ترجمتها لقد خذلت اللغة الصوفيّين فأخفت من المعنى أكثر ممّا أظهرت، الأمر الذي دفع النِّفّري إلى استبدال اللغة بالوقفة (اخرج من الحرف تعلم علماً لا ضدّ له، وهو الرّباني، وتجهل جهلاً لا ضدّ له، وهو اليقين الحقيقي) [٣]، ولأنّ التجربة الصوفية تجربة ذاتية تجربة قلب، ووجدان، فاللغة الاصطلاحية قاصرة عن وصفها، ولا بد من لغة جديدة تعكس الوجه اللغوي لمحنة الصوفيين،
وهو معنى المعنى، في محاولة لحدس المجهول، واستنطاق الصمت، وتكثيف الزمن، واستحضار عوالم خفية، التجربة الصوفية هي محاولة (قول ما لا يقال؟ ربما لكي يخلق تطابقاً وتماهياً بينه وبين السر، وبينه وبين المطلق، ولكي يعيش في كون لا ينتهي وأنه كمثل الكون لا ينتهي) [٤]، فإذا كانت اللغة ضيقة فالمعنى واسع.

ينتمي معنى المعنى إلى الباطن، ومن مرادفات الباطن التأويل، وفي الشطح الصوفي علاقة بين الظاهر والباطن، علاقة تناظر علاقة اللفظ بالمعنى في البيان، حيث الباطن يراد التعبير عنه، والظاهر تعبير عن الباطن، يصف قدامة هذه العلاقة بقوله: (الظاهر محتاج إلى الباطن، والباطن محتاج إلى الظاهر لأنه دليل عليه، ولو جعل الله تبارك وتعالى الأشياء كلها ظاهرة لتساوى الناس في العلم) [٥].

وحد الصوفيون بين اللفظ والمعنى، بعد أن كان المعنى هوية والصورة تغايرا، إذ إن مشكلة اللفظ والمعنى، مشكلة ذات طابع فلسفي، لأنها ترادف

---

[١] المواقف والمخاطبات ١١٥.
[٢] الحكم الإلهية ١٧.
[٣] المواقف والمخاطبات ١٥٣.
[٤] الصوفية والسريالية. أدونيس ٢٤.
[٥] نقد النثر ١٥.



أو توازي مشكلة الشكل والمضمون، والجوهر والعرض في الفلسفة، وقد أكد الصوفيون اتصال المعنى بالنفس والروح طالما أن الألفاظ تقع في السمع، والمعاني تقع في النفس، والجمال مصدره المعنى.

إنّ أهم أساليب التعبير عن المعنى عند الجرجاني هي: (التخييل) و(الاستعارة)، و(الإمعان في الخفاء والغموض)، و(الخلق المتجدّد)، وبقراءة التراث الصوفي خاصّة النثر نجد أنّه مجال فني بارز تجسدت فيه العناصر السابقة، تلك العناصر التي وصفها الدكتور مصطفى ناصف بـ "الدهشة" وقدّم للدهشة تعريفاً هو (الدهشةُ هي فضاء الألوهية، هي التوتر الناشئ عن انفراد الله بمعلومهِ منك، الدهشة تُلقي بالاستطراف في النظر إلى الكون، الدهشة هي أن تصحب كونك بفراق كونكِ..) [١]، كأنّ الدكتور ناصف يؤكد وجود البُعد الصوفي بين أبعاد اللغة العربية، حيث يمنحُها فضلاً عن الذوق والجمال التفرد بسمة (الجدل) فهو عنصرٌ كامن في طبيعة اللغة العربية، ويبدو أنّ الصوفية هم من اكتشف هذا الكنز في اللغة، وأحسنوا استخراجه واستثماره، بوساطة التوحد به خلاصاً من مأزق العلاقة بين الاسم والمُسمّى، ومأزق المعنى الواحد الذي حكم به النقد القديم على الكلمة: (ليس المعنى عين الكلمة، وليس المعنى مُفارقاً للكلمة، لا بُدّ من إنقاذ اللغة من براثن التوكيد الذي عَلِقَ به النحاة، وأرباب البلاغة التي تورّطه في الدعاية والعُرف والتقليد) [٢].

تزداد مشكلة اللفظ والمعنى أهميةً وخطورةً في النثر الفني، ونعثر على إدراك عميق لذلك في تراث التوحيدي، سواء في مؤلفاته النقدية والأدبية، إذ يحرص التوحيدي على التناسب بين اللفظ والمعنى، وعلى خلق نوعٍ من التلاؤم والانسجام بينهما، لأنّهما من مصدرين متباينين، فاللفظ طبيعي والمعنى عقلي، نرى عند التوحيدي ميلاً واضحاً نحو (المعنى) يتجلّى في طابع ذهنّي يسمُ أسلوبه، فهو يؤثرُ المعنى ويصبغُ كتاباته بصبغة عقلية، وتجدُ نصوصه الأدبية ممتلئةً أفكاراً فلسفية.

أمّا اللفظ الصوفي فهو لفظٌ خاص، وللصوفيّين معاجم اصطلاحات صوفية خاصة بهم، وفي المؤلفات الصوفية أبوابٌ لتفسير ألفاظهم، ففي (الرسالة

---

[١] محاورات مع النثر العربي ١٢١.
[٢] محاورات مع النثر العربي ٢٢١.



القشيرية) مثلاً بابٌ في تفسير الألفاظ تدور بين هذه الطائفة وبيان ما يُشكِلُ منها؟ يقول القشيري عن الألفاظ التي انفرد باستخدامها الصوفيّون (والصوفيّون مستعملون فيما بينهم ألفاظاً قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والإجماع والستر على من باينهم في طريقتهم) [1]، وفي كتب الصوفية رصدٌ وإحصاء للألفاظ الخاصة الجارية في كلام الصوفية، ففي كتاب (اللمع في التصوف) لأبي نصر السرّاج الطوسي بابٌ في شرح الألفاظ المُشكلة الجارية في كلام الصوفية، وهي أربعة وخمسون ومئة لفظ يذكرها الطوسي، ويُبين معناها الصوفي، ومنها: (الحضور هو حضور القلب لما غاب عن عيانه بصفاء اليقين فهو كالحاضر عنده وإن كان غايباً عنه والغيبة غيبة القلب عن مشاهدة الخلق بحضوره، ومشاهدته للحق بلا تغيير ظاهر العبد) [2].

النثر الصوفي أدبُ معانٍ أكثر ممّا هو أدب ألفاظ، والقوة اللغوية، والبيانية هي قوة فكرية كما نجد عند الحسن البصري مثلاً في قوله (إنّ المؤمن يصبح حزيناً ويُمسي حزيناً، لأنّه بين مخافتين، بين ذنبٍ قد مضى لا يدري ما الله يصنع فيه، وبين أجلٍ قد بقي لا يدري ما يصيب فيه من المهالك) [3].

٢ ـ الرمز

يتأسّس النثر الصوفي على الرمز، بسبب عوامل من داخل التجربة الصوفية وخارجها، فالأفكار والأسرار الصوفية أدّق وأخطر من أن تُوجّه للعامة صريحة واضحة، لذلك كان الرمز أحد حلول إشكالية كبيرة واجهتها الظاهرة الصوفية، هي محاولة إيجاد الشكل التعبيري المناسب، فضلاً عن الغموض، وأسلوب الغزل. والرمز عند الصوفيين هو التلميح إلى ما يريدون قوله، فمن الرمز الإشارة، ومنه الاستعارة، والكناية، والتشبيه. وبالرمز تُحفظ أسرارُهم، وتؤتمن معانيهم وحقائقهم الجوهرية خوفاً من أهل الظاهر أن يستبيحوا دماءهم، فالتسّتر على طريقتهم أهم

---

(١) الرسالة القشيرية، ٢٩٥.

(٢) اللمع في التصوف ٣٤٠. والسراج الطوسي هو: أبو نصر عبد الله بن عليَ، صاحب كتاب اللُمع في التصوف، المتوفى سنة (٣٧٨ هـ). (كشف الظنون ٢ /١٥٦٢).

(٣) حلية الأولياء، الأصفهاني، ٢ /١٣٢. والحسن البصري هو: هو الحسن بن أبي يسار، أبو سعيد مولى زيد بن ثابت الأنصاري، نشأ بوادي القرى، كان سيد أهله وزمانه علماً وعملاً. (سير أعلام النبلاء ٤ /٥٦٣).



الأسباب التي أدّت بهم إلى استخدام الرمز. يقول القشيري: (وهذه الطائفة (الصوفيون) مستعملون ألفاظاً بينهم قصدوا بها الكشف؛ لتكون معاني ألفاظهم مُستبْهمة على الأجانب، غيرةً منهم على أسرارهم أن تشيع في غيرِ أهلها) [١].

التجربة الصوفية تجربة بحث عن الأسرار الإلهية في الكون؛ أسرار الحياة والموت، والنفس والروح، والعقل والقلب، وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر، لأنها علاقة داخلية بين الذات الفردية للصوفي، والذات الكلية للمطلق، تجربة انعتاق من الأعراف، وتجاوز للحدود يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان، والاتصال بعالم السماء.

تجربة حياة، في عالمٍ نفسي وروحيّ هائل التفرّد والاختلاف. فهي تجربةٌ غير حسية، وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتعبير عن نفسِها ممّا أفسح مجالاً للتأويل، وتَعدُّد معنى الرمز الواحد ليكون رمزاً مفتوحاً على معانٍ احتمالية لا نهاية لها. يقول الطوسي: (هذا العلم . الصوفية . علمٌ ليس له نهاية لأنّه إشارات وبواده، وخواطر، وعطايا، وهِبات يغرِفُها أهل التصوف من بحر العطاء) [٢].

الرمز طريقة من طرائق التعبير، يحاول بوساطتها الصوفيون محاكاة رؤاهم، ونقل تصوراتهم، عن المجهول والكون، والإنسان، ووصف العلاقة بين الإنسان والله، والعلاقة بين الإنسان والكون.

وفي الصوفية كل شيء رمزٌ لكل شيء، وقد يكون الشيء رمزاً لنقيضه، والموت رمزٌ للحياة، لأنّ مفهومهم للموت هو أنه حياة أخرى. الفرح مُتضمَّن في الحزن، والسعادة في الشقاء، والراحة في التعب ذلك لأنّ العارف الصوفي يرى الجمال في تجليات الجلال القاهر.

والكون، والوجود، مجامع هائلة لرموز لا تنتهي، وإشارات لا يُحدّ غموضها، وفي كلام الصوفية، الرمز هو من (الألفاظ المُشكِلة الجارية ومعناه معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر لا يظفر به إلاّ أهلُه، ويكاد الرمز الصوفي يرادف الإشارة وهي ما يخفى عن المتكلم كشْفُه بالعبارة للطافة معناه، كما يرادف الإيماء

---

[١] الرسالة القشيرية، ٢٩٥.
[٢] اللمع في التصوف، الطوسي، ١٠٠.



وهو الإشارة) [١].

يذكر مؤرّخو الصوفية، ودارسوها أنّ ذا النون المصري، هو أول من استخدم الرمز في أقواله التي منها (الصدق سيف الله في أرضه ما وُضِعَ على شيءٍ إلاّ قطعه) [٢]، (والخوف رقيب العمل والرجاء شفيع المِحَنْ) [٣]، فالسيف رمزٌ لقوة الصدق، والرقيب رمز تحريض الخوف للعمل، وفي نص آخر يقول ذو النون: (اللهم اجعلنا من الذين جازوا ديار الظالمين، واستوحشوا من مؤانسة الجاهلين وشابوا ثمرة العمل بنور الإخلاص، واستقوا من عين الحكمة، وركبوا سفينة الفطنة، وأقلعوا بريح اليقين، ولججوا في بحر النجاة، ورسوا لشط الإخلاص، اللهم اجعلنا من الذين سرحت أرواحهم في العلا، وحَطّت هِمَمُ قلوبهم في عاريات التقى حتى أناخوا في رياض النعيم، وجنوا من رياض ثمار التسنيم، وخاضوا لجّة السرور، وشربوا بكأس العيش، واستظلوا تحت العرش في الكرامة، اللهم اجعلنا من الذين فتحوا باب الصبر وردموا خنادق الجزع، وعبروا جسر الهوى) [٤]. فثمرة العمل، ونور الإخلاص، وعين الحكمة، وسفينة الفطنة، وريح اليقين، وبحر النجاة،.. الخ، كُلّها إشارات لفظية لعوالم معانٍ شاسعة غير محدودة.

الإشارة عند المُظّفر بن الفضل العلوي هي (من محاسن البديع ومعناها اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة وإن كان بأدنى لمح يُستدل على ما أُضمِرَ من طويل الشرح) [٥].

فثمرة العمل مثلاً ليست ثمرة محدودةٍ، فهي النجاة، وهي التوفيق، وثمرة عمل المؤمن الصادق هي الجنة. وسفينة الفطنة هي النجاة، والوصول. ونور الإخلاص ليس ضوءاً ماديّاً، بل هو حلاوة الإخلاص في انتهائه إلى الصواب والنجاة والإنسانية. وعين الحكمة هي البصر، والبصيرة. وريح اليقين هي القوة المُزعزِعة للشك، القادرة على السفر في فضاء الكون.. الخ.

جدّد الصوفيّون الرمز، وجعلوا منه طريقة فُضلى في التعبير، وفي صياغة الصور يقول بعض الصالحين (لله عِبادٌ طورُ سيناهم رُكَبُهم، تكون رؤوسهم على رُكَبِهم وهم في محالّ القُرب، فمن نبع له معين الحياة في ظُلمةِ خلوته فماذا

---

[١] اللمع في التصوف، الطوسي، ٣٣٨.
[٢] حلية الأولياء، الأصفهاني، ٩ /٣٩٥.
[٣] حلية الأولياء، الأصفهاني، ٩ /٣٩٥.
[٤] حلية الأولياء، الأصفهاني، ٩ /٣٣٢.
[٥] نَضرةُ الإغريض في نصرة القريض ٣٣، ٣٤.

يصنع بدخول الظلمات؟ ومن اندرجت له أطباق السموات في طيّ شهوده، ماذا يصنع بتقلُّب طرفِه في السماوات؟ ومن جمعت أحداق بصيرته المتفرقات الكائنات، ماذا يستفيد من طيّ الفلوات؟ ومّنْ خَلُصَ بخاصيّة فِطرته إلى مجمع الأرواح ماذا تفيده زيارة الأشباح؟) [١]. النص مَجْمَع لصور رمزية، ف (طور سيناهم ركبهم) كناية ترمز للصلاة والتواصل الدائم مع الله سبحانه، ومّحالُّ القُرب رمزٌ لأحوال الصوفيين، ومعين الحياة رمزٌ للأرض والسماء وموجوداتهما ومعارفهما، والنص كله رمزٌ لانكشاف الحقيقة للصوفي أثناء وصوله، وشهوده، ومجمع الأرواح رمزٌ لعالم المعنى، والأشباح رمزٌ للمادة والجسم.

إنّ استقراء الرموز الصوفيّة من حيث صياغتها، ومادة تركيبها يكشِفُ عن ثلاثة أنواع، هي الرمز الذهني، والرمز الحسّي، والرمز المجازي.

الرمز الذهني ليس رمزاً مفرداً، بل تركيباً لفظيّاً عاديّاً، ولا يُستمد من الواقع، لأنّ معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع، بل إلى الذهن، حتى يبدو النص كأنّه لا رمز فيه رغم كونه مبنيّاً . أساساً . على رمز كبير هو اللقاء بين الصوفي والله، ففي نص للبسطامي يقول:

(رُفِعتُ مرة حتى أقمتُ بين يديه فقال لي: يا أبا يزيد! إنّ خلقي يريدون أن يروك قال أبو يزيد: فزيّني بوحدانيتك،حتى إذا رآني خلقُك قالوا: رأيناك، فتكون أنتَ ذاك، ولا أكون أنا هناك قال أبو يزيد: ففعل ذلك، فأقامني، وزينّني، ورفعني، ثم قال: اخرج إلى خلقي! فخطوت من عنده خطوة إلى الخلق. فلما كانت الخطوة الثانية غشي عليّ فنادى: ردّوا حبيبي فإنّه لا يصبر عني) [٢]، تراكيب لغوية عادية، لكنّها صيغت فنيّاً ومجازيّاً، رمزاً للعلاقة بين البسطامي والله، وللحَظوة التي ينالُها البسطامي عند الله، والأفعال "رُفُعْتُ" و"أقمت" و"زينّني"، كُلُّها أفعال تنتمي إلى التصورات الذهنية، ولكنّ سياقها يوحي بأنَّها قائمة في الواقع، وحقيقيّة بما فيها من إشارة إلى المكان، والزمان، والحركة. يرى الجنيد أنّ الحوار المُبتكر في (قال لي: وقلت) هو من باب (الإشارة إلى مناجاة الأسرار، وصفاء الذكر عند مشاهدة القلب لمراقبة الملك الجبّار بقوله: زينّي بوحدانيتك، يريد بذلك الزَيادة،

---

[١] عوارف المعارف، السَهرَوَردي، (عبد القاهر بن عبد الله) بذيل إحياء علوم الدين، ٥ /١١٨.
[٢] النور من كلمات أبو طيفور ١٤٩.

والانتقال من حاله إلى نهاية أحوال المتحققّين بتجريد التوحيد، والمفرّدين الله بحقيقة التفريد، وقوله: حتى إذا رآني خلقُك قالوا رأيناك فتكون أنت ذاك ولا أكون أنا هناك فهذا وأشباه ذلك تصف فناءَه وفناءَه عن فنائه، وقيام الحق عن نفسه بالوحدانية ولا خلق ولا كون كان) [١]. وكل ذلك مُستخرج من آيات الحب بين الله والعبد، ومن عطاء الله لعبده بتقريبه منه، ومن أحاديث النبي ε التي منها: (من أحبَّ لقاء الله تعالى أحبَّ الله لقاءَه) [٢].

وأمّا الرمز الحسّي فهو رمزٌ مباشر، يقع . غالباً . في كلمة واحدة، وهو رمزٌ مُكثّف في بيانٍ موجز، رمزٌ مُجنَّحٌ وطليق وعميق فنياً، كرمز الطير في نص البسطامي التالي: (ولمّا وصلتُ إلى وحدانيته وكان أول لحظة إلى التوحيد أقبلتُ أسيرُ بالفهم عشر سنين حتى كلَّ فهمي، فصرتُ طيراً جسمُه من الأحدية، وجناحُه من الديمومية) [٣]، فالجسم رمزٌ للفناء والجناح رمزٌ للبقاء والأحدية إشارة إلى الكنزية القديمة والديمومة إشارة إلى ظهور تجليّاته، والديمومة هي تجليات الوجه قال تعالى: (كل شيء هالك إلاّ وجهه) [٤]. فالطير ليس الطير الطبيعي، إنّه طيرٌ معنويٌ، فضاؤه الذهن، ووسائل إدراكه القلب والذوق. يقول هادي العلوي عن النص السابق: (هذا النص لا يتفسّر بوسائل التفسير العادية، أو بالاستناد على قواعد المنطق، وقد يُقرأ بحاسة أدبية كنص فنيّ فيُذاق ولا يُحْكَى) [٥].

وفي (طاسين الفهم) للحلاّج. (الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح ويعود إلى الأشكال، فيخبرهم عن الحال بألطف المقال، ثم يمرح بالدلال طمعاً في الوصول إلى الكمال، ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حرارة الحقيقة، والوصول إليه حق الحقيقة) [٦]، فالفراش هم الصوفيون المؤمنون العارفون، إنهم كالفراش يطيرون حول مصباح الحقيقة، والمعرفة معرفة الله، والطريق الصحيح إلى الخلاص والمتمثل بالصباح، رمز الخلاص المعرفي والوجودي و"يعود إلى الأشكال"، إلى منْ لم يتلمّسوا الطريق بعد، يخبرهم عن أسرار رحلته عمّا رأى

---

[١] اللمع في التصوف، السّراج الطوسي ٣٨٣.
[٢] صحيح البخاري ٢٣، ٢٥.
[٣] النور من كلمات أبي طيفور ١٤٩.
[٤] سورة القصص ٨٨.
[٥] مدارات صوفية ٦٠.
[٦] تراث الحلاج ١٦٨.



وسمع وعاش، ثم يعيش فرحته مُتوّجةً بالدلال، لأنّه حَظِيَ عند محبوبه الله بمكانة متميزة، والمصباح رمزٌ مفتوح على أكثر من احتمال فهو نور المعرفة، أو هو نور الحقيقة المحمّدية حسب رأي الدكتور مصطفى حلمي حيث يصف نصوص الحلاّج بأنّها (نصوص صريحة الدلالة على نظرية الحلاّج في الحقيقة المُحَمّدية، والنور المحمّدي وفيض أنوار العلم والحكمة والنبوّة من سراجه الوهّاج، سواء أكانت هذه النبوة نبوة محمدية، أم نبوة غيره من الأنبياء السابقين عليه) [١]. وفي الطواسين الكثير من الرموز المادية لمرموزات معنوية، وهي تتدرّج في الدقة والوضوح والإفصاح عن مرموزاتها، كالسراج، والقمر والكوكب، والبدر، والغمامة، والبستان، والقوس،.. الخ، (سراج من نور الغيب بدا، قمرُ تجلّى، كوكبٌ بُرْجُه في فلك الأسرار، طلع بدرُه من غمامة اليمامة، وأشرقت شمسه من ناحية تهامة،.. اسمه سبق القلم،.. فوقُه غمامة بَرَقتْ، وتحت برقه لمعت،) [٢]، فالسراج والقمر والكوكب.. رموز مادية من عالم الَفلَك لنور النبي محمد ع، والظهور والتجلي في إشارة إلى حقيقته والإشراق في إشارة إلى شريعته ألفاظ ترمز إلى الحقيقة المحمدية وإلى انبثاق فجر الرسالة المحمدية ونور تعاليمها.

أمّا الرمز المجازي فهو المعاني الثواني التي يعطيها المجاز، لأنّ المجاز هو التعبير غير المباشر وهو الإيحاء والإشارة ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المُرسل، فبعض الرموز تنتج معانيٍ مجازية، كما أنّ بعض الصور البيانية تتكرر في نتاج الصوفيين، فتتحول إلى رموزٍ، فالرمز المجازي مجال لتعدّد المعنى، لأنه ضد الحقيقة و(الحقيقة ما أُقِرّ على أصل وضعه في اللغة عند استعماله والمجاز ما كان بضد ذلك) [٣]، يقول النِّفري مثلاً (أوقفني في التيه فرأيتُ المحاجَّ كلها تحت الأرض، وقال لي: فوق الأرض محجّة ورأيت الناس كلهم فوق الأرض والمحجّات كلّها فارغة ورأيتُ من ينظر إلى السماء لا يبرح من فوق الأرض ومن ينظر إلى الأرض ينزل إلى المحجّة يمشي فيها) [٤]، فالتيه استعارة لأنّه مكان معنوي لا مادي يرى التلمساني أنّ (التيه هو تيه العباد في طلبهم السلوك إلى الله والمحجّة: مسألة من مسائل السلوك، والسالكون على قسمين: سالك بطريق الشرع

---

[١] الحياة الروحية في الإسلام ١١٨.
[٢] تراث الحلاج ١٦٦.
[٣] نضرة الإغريض في نُصرة القريض، المُظفر بن الفضل العلوي ٢٣.
[٤] المواقف والمخاطبات ١٣٧.



وهم أتباع الأنبياء عليهم السلام، وسالك بطريق العقل وهم الفلاسفة) [١].

يرى أدونيس أنّ (المجاز احتمالي لا يؤدي إلى تقديم جواب قاطع ذلك أنّه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية، لا يُولّدُ المجاز إلاّ مزيداً من الأسئلة، والمجاز في التجربة الصوفية هو حقيقة على صعيده الخاص) [٢]، ففي الصوفية تفريقٌ واضح بين الرمز والمجاز، فالمجاز بمعنى من المعاني هو مرموز إليه، وهذه الثنائية خاصة بالأدب الصوفي، وبناءً على هذا فالشريعة مجرد رمزٍ للحقيقة، والظاهر رمز للباطن، والتنزيل رمزٌ للتأويل.

المجازُ يُحول الأمرَ الباطن المعنوي إلى أمر ظاهر حسي، ويُتيح للصوفيين تحقيق رغبتهم في الكشف، فالمجاز هو رؤى الصوفيين، وابتكاراتهم اللغوية التي تعكس أفكارهم الوليدة، وعلاقاتهم الجديدة بعد أن اكتشفوا ذاتهم، والعالم للمرة الثانية.

يقدُم الدكتور نصر حامد أبو زيد مسوّغاً للانحرافات اللغوية الصوفية فيكشف عن وظيفة جديدة للغة هي إنتاج المعرفة (اللغة ليست مجرد أداة للتعبير عن المعرفة، بل هي في الأساس أداة التعرّف الوحيدة على العالم والذات، فإذا لم تكن اللغة مُلكاً للإنسان، ومُحصلة لإبداعه الاجتماعي فلا مجال لأي حديث عن إدراكه للعالم أو فهمه له، إذ يتحول الإنسان ذاته إلى مجرد ظرف تُلقى إليه المعرفة من مصدر خارجي فيحتويها) [٣]. ويكشف أدونيس أيضاً عن وظيفة أخرى للمجاز هي (الربط بين المرئي وغير المرئي، بين المعروف والغيب، والتوحيد بين المتناقضات) [٤]، وهذا هو الهدف الأسمى الذي ينشده الصوفيون على مستوى الوجود كله. والصوفي يستعين بالرمز والإشارة للتعبير عن العالم الصوفي المُكتشف، فضلاً عن سبب آخر يذكره الدكتور عبد الكريم اليافي هو (أنّ الإشارة تُطلق الفكرة وتُحررّها على حين أنّ العبارة تُقيدها وتحدّها) [٥].

ومن الرموز المهمّة في النتاج الصوفي:

---

[١] شرح مواقف النِفري لعفيف الدين التلمساني، ٣٦١.
[٢] الصوفية والسريالية ١٤٤.
[٣] النص. السلطة. الحقيقة ١٨٩.
[٤] الصوفية والسريالية ١٦٠
[٥] التعبير الصوفي ومشكلته ٦١.



١ـ المرأة: فالمرأة في الصوفية أحد تجلّيات المبدأ المؤنث المبدأ المؤنث المضّاد، والمقابل للمبدأ المذكر الذي ظلّ مبدأ أحاديّاً زمناً طويلاً يحكم المجتمع الإسلامي، وقد عبّر الصوفيون عن حبهم لله باستخدام رمز المرأة واستعارة أسلوب الغزل، والغزل الصوفي هو غزل بتجلّيات عديدة لحقيقة واحدة، وبأسماء مختلفة لمُسمّى واحد، فضلاً عن كون هذا الغزل رمزاً وتلميحاً للأسرار الصوفية الشاطحة، وحيلة فنيّة لوصف حب العبد لربّه وصفاً أدبياً، يحاكي الشعور الذاتي للعبد وفرديته.

بوساطة الغزل بالمؤنث عبّر الصوفيّ عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون، وعن حبّه وعشقه لله الجميل، ورغبته في التقرب إليه، وتصوير حال الاتحاد مع الله الحبيب، والفناء فيه، وتصحيح محبته بتصحيح معرفته وتوحيده، وذوق جماله وجلاله وكماله.

هكذا ولّد رمزُ المرأة عاطفةً جديدة تجاهها لقد بجّلَ الصوفيون المرأة تبجيلاً نادراً؛ ذلك لأنهم يرون فيها أجمل تجليات الوجود، يقول ابن عربي (ليس في العالم المخلوق قوة أعظم من المرأة، لسرٍّ لا يعرفه إلاّ من عرف فيما وُجِدَ العالم) [1]، فالمرأة رمزٌ لطبيعةٍ إلهية خالقة، فهي مصدر خصوبة وعطاء، وصورة المرأة في الصوفية من أبرز صور التجلّي، وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصوفي بالله، فهي علاقة غنيّة بزخمٍ عاطفي، انتقلت من عاطفة الرجل تجاه المرأة إلى عاطفته تجاه الله، من ثمَّ لم تعد المرأة سوى رمز للنفس التي تصبح معرفتها مدخلاً لمعرفة الله والكون، فالمرأة عند ابن عربي هي النفس الكُليّة، وفي (ترجمان الأشواق) يتحول جمال المرأة من جمالٍ مُقيّد إلى جمال مطلق، وفي وصفه للنظّام ما يدلُ على مكانة المرأة عند هذا المتصوف الكبير، يقول: (بنتٌ عذراء، طُفيلَة هيفاء، تُقيد النظر، وتُحيرّ المناظر، تُسمى بالنظّام، وتُلقّب بعين الشمس، من العابدات الظُرف،.. شمسٌ بين العلماء، بستانٌ بين الأُدباء، واسطةُ عقدٍ منظومة، يتيمةُ دهرِها، كريمةُ عصرِها، سابقة الكرم، عاليةُ الهِممْ،.. أشرقت بها تُهامة، وفتحَ الروضُ لمجاورتَها أكمامه، فَنَمَتْ أعرافُ المعارف، بما تحمله من الرقائق واللطائف، عليها مسحة مَلَك وهمَّةُ مَلِك،.. وكل اسم أذكره فعنها أَكْنِي، وكُلُّ دارِ أندُبها فدارُها أعني، ولم أزل فيما

[1] الفتوحات المكيّة ٢ /٤٦٦.



نظمتُه في هذا الجزء على الإيماء إلى الواردات الإلهية، والتنزّلات الروحانية) [١].

ثُمّ يُبين ابن عربي سبَبَ اختيارِهِ لِلُغةِ الغزل في الإيماء للواردات الإلهية، والتنزّلات الروحانية في مقدمته يقول: (أشير إلى معارف ربّانية، وأنوار إلهية وأسرار روحانية، وعلومٍ عقلية، وتنبيهات شرعية، وجعلتُ العبارة عن ذلك بلسان الغزل والتشبيب لتعشقَ النفوس بهذه العبارات فتتوفّر الدواعي على الإصغاء إليها) [٢]، فالمرأة أصل الحب والسعادة، تُنجِبْ أبناء الحياة، فهي رمزٌ للرحم الكونية، وباستخدام رمز المرأة يكون الصوفيون قد مزجوا بين المادي والروحي، وبين السماوي والأرضي، ورفعوا نموذج (الأم) ليوازي (الأب). وزاوجوا بينهما ليمنحوا الكونَ الأمومةَ السارية فيه، والتي تنبثق عنها موجوداته.

٢ ـ الطير: بُنيت قصص ورسائل كاملة في التراث الصوفي الإسلامي على رمز الطيّر لعلّ أشهرها رسالة (منطق الطير) لفريد الدين العطّار، فقد رمزَ العطّار للنفوس البشرية بالطيور، وكل طير يمتلك معرفة، ويحمل رسالة يريد إيصالها، والطيور هي الأرواح التي هجرت مواطنها الأصلية في السماء، ونزلت إلى الأرض، وعندما أحسّت بالغربة في مقامها الطيني أرادت العودة إلى مواطنها الأولى، والهدهد هو القائد الروحي لهذه الطيور، ورسول الغيب، وحامل الأسرار الإلهية، ورمز الهدهد مستمد من القرآن الكريم، فهو الطائر الذي يُنبئُ نوحاً بظهور اليابسة، فالروح الصوفية طائر فارق العرش جاء من وطن لا يُحدّ وضلّ في عالم المادة فذاق ألوانَ عذاب الغربة.

ورد رمز الطير في طواسين الحلاّج، ففي (طاسين الدائرة): (إنْ أردتَ فهم ما أشرتُ إليه، "فَخُذْ أربعةً من الطير فصرّهن إليك" [٣] لأنّ الحق لا يطير) [٤]. فحالة الطيران تعني اللاوصول ولذلك كان هناك نكران متبادل بين الحلاّج الواصل والطير الذي لم يصل بعد، فطلب إليه أن يقطعَ جناحيه بمقراض الفناء، ليتسنّى له البقاء بذات الله. ولعلّ الطيور الأربعة التي يقصدُها الحلاّج هي الطيور الصوفية الأربعة المعروفة، والمُتكررّة في بعض نتاج الصوفيين (العنقاء، والورقاء، والغراب، والعقاب). فـ (الغراب) هو الجسم الكُلّي وهو رمز الغربة والحزن،

---

[١] ترجمان الأشواق ٩.
[٢] ترجمان الأشواق ١٠.
[٣] سورة البقرة ٢٦٠.
[٤] تراث الحلاج ١٧٢.

و(الغراب كناية عن الجسم الكلّي. لكونه في غاية البعد عن عالم القدس، والحضرة الأحدية، ولخلوّه عن الإدراك والتورية. والغراب: مثَلٌ في البعد والسواد) [١].

و(العنقاء) طير خرافي لا وجود له، لذلك رمز به الصوفيون للهيولى لأنها لا تُرى، و(العقاب) طير شديد يرمز (لمرتبة العقل الأول الذي يختطف (الورقاء) من عالمها السفلي وحضيضها الجسماني إلى العالم العُلّوي) [٢]. (والورقاء) هي (النفس الكُلّية التي هي قلب العالم، وهي اللوح المحفوظ والكتاب المُبين وهي أيضاً مقابل العقل الأول (العقاب) وهي حواء مقابل آدم) [٣].

وممّا جاء في (طاسين النقطة) إشارة إلى مفهوم الطير قول الحلاّج: (اقلب الكلام، وغِبْ عن الأوهام، وارفع الأقدام عن الوراء والأمام، واقطع تيه النَظم والنّظّام، وكُنْ هائماً مع الهُيّام، واطلع لتكون طيراً بين الجبال والآكام،..) [٤]، كما جاء أيضاً: (صاحب يثرب ρ في شأن من هو محصون مصون، في كتاب مكنون، كما ذكرنا في كتابٍ منظورٍ مسطور من معاني منطق الطيور) [٥].

إنّ رمز الطير عند الصوفية رمزٌ لبحث الصوفي عن المعرفة. وهو رمزٌ متكرر في نتاجهم. مُعّبرٌ عن رغبة دائمة عارمة في التحليق بحرية غير محدودة في سماوات لا نهاية لها.

٣ ـ الماء: الرمز الأكبر للحياة، (وجعلنا من الماء كُلّ شيءٍ حي) [٦] وكل رمز يُشتقّ منه، كالمحيط، والبحر، والنهر، والنبع، رمزُ حياةٍ ووجود، والماء أحد العناصر الرئيسية، ليس في الحياة الدنيا وحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصرٌ من عناصر الجنة، ففي الجنة أشجارٌ وبساتين تُسقى من ماء الأنهار والعيون، ومن الرموز المشتقة من رمز الماء، رمز البحر الذي وظّفه الصوفيون ليُعبّروا غالباً عن اتساع المعرفة والعلم الإلهيين كما في (طاسين السراج) للحلاّج (فوقه غمامة بَرَقَتْ، وتحته برقة لمعت، وأشرقت، وأمطرت، وأثمرت، والعلوم كُلّها

---

[١] اصطلاحات الصوفية، القاشاني.
[٢] اصطلاحات الصوفية، القاشاني ٧٠.
[٣] المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم ١٢٠٧.
[٤] تراث الحلاج ١٧٥.
[٥] تراث الحلاج ١٧٦.
[٦] سورة الأنبياء ٣٠.



قطرة من بحره.. والحِكَمْ كُلّها غَرْفَة من نهره) [١]، أو ليُعبّر عن اتساع النور والبهاء الإلهيين اللذين يُسبّبان للصوفي الوجدَ، فالسُكر يقول الواسطي: (مقامات الوجد أربعة: الذهول، ثم الحيرة، ثم السُكر، ثم الصحو: كمن سمع بالبحر، ثم دنا منه، ثم دخل فيه، ثم أخذته الأمواج) [٢]، فالبحر هو بحر معرفة الله، إذ يُستعمل (البحر) أحياناً للدلالة على الباطن مقابل (البر) الدال على (الظاهر) كما في موقف النِّفَّري موقف (البحر):

(أوقفني في البحر، فرأيتُ المراكبَ تغرق والألواحَ تسلم، ثم غرقت الألواح

وقال لي: لا يسلمُ مَنْ رَكِبَ

وقال لي: خَاطَرَ مَنْ ألقى نفسَه ولم يركب.

وقال لي: هلَك من رَكب وما خاطر

وقال لي: في المخاطرة جزءٌ من النجاة

وجاء الموجُ فرفعَ ما تحتَه وساحَ على الساحلِ

وقال لي: ظاهرُ البحرِ ضوءٌ لا يُبلغ، وقعرُهُ ظُلمةٌ لا تَمْكُنُ وبينهما حيتانٌ لا تُستَأمن.

لا تركب البَحر فأحجُبَكَ بالآلة.

ولا تُلْق نفسَكَ فيه فأحجُبَك به.

وقال لي: في البحرِ حدودٌ فأيُّها يُقلّك

وقال لي: إذا وهبتَ نفسَكَ للبحر، فغرقتَ فيه كنتَ كدّابةٍ من دوّابه) [٣]

...

...

ففي هذا الموقف، الرمزُ الرئيس هو البحر، وتتفّرع عنه رموز مساعدة لتوضيح الفكرة هي الألواح والمراكب. فالمراكب هي العبادات الظاهرة، والألواح هي الشوق والمحبة.

---

[١] تراث الحلاج ١٦٦.

[٢] عوارف المعارف، للسهروردي بذيل إحياء علوم الدين ٣٢٣. والواسطي هو: أبو بكر محمد بن موسى، أصله من فرغانة، وهو من علماء مشايخ القوم في الأصول وعلوم الظاهر. توفي بعد سنة ٣٢٠هـ (طبقات الصوفية لأبي عبد الرحمن السلمي ٣٠٢).

[٣] المواقف والمخاطبات ٧١.



والنِّفَّري يريد من هذين الرمزين تقديم خيارين وتبريرهما وهما (العبادة الظاهرة) و(الحب).

وقد اتفق على تفسير هذه الرموز على هذا النحو النِفَّري وشارحوه، فحسب رأي نيكلسون: (البحر هو الرياضات والمجاهدات الروحية، والمراكب هي أعمال العبد صالحةً أو غير صالحة، والساحل هو الظاهر، ومقرُّ الظلمة هو الباطن، والحيتان هي مخاطر وعقبات الطريق الوسط بين الظاهر والباطن) [١].

والمراكب ما يُتخذ طلباً للنجاة، وهو العبادات الظاهرة، والألواح المحبة، والشوق الباطنيان. (أوقفني في البحر، فرأيت المراكب تغرق، والألواح تسلم، ثم غرقت الألواح)، معنى هذا (تبيين هل السلوك بالعلم أولى أم السلوك بما يحمل القلب من الشوق. ورجّح الثاني لأنّ الألواح أسباب ضعيفة فكأنّ راكبها اعتمد على المُسبّب الحق تعالى لا عليها، ولستُ أريد أنّ السالك ينبغي أن يترك العبادة، بل المراد أن يترك اعتبارها من قلبه. فإنّ من ذكرها مِنّةً على الله تعالى) [٢].

٤ - النور: النور من أسماء الله تعالى، ومن صفاته (الله نور السموات والأرض) [٣]، والنور مبدأ الخلق والوجود فالله أخرجنا من ظلمة العدم إلى نور الوجود، والنور مبدأ الإدراك والمعرفة، وهو رمزٌ للمعرفة والخلاص غالباً، وهو في طواسين الحلاّج نور النبوة، وكل الأنوار تنبثق منه، فالنور رمزٌ للحقيقة المُحمّدية القديمة قِدماً نسبيّاً قبل الأكوان، لأنّ الحقيقة المحمديّة هي التجلّي الأول، وهو حادث. أمّا الأنوار التي تنبثق منه فهي تنبثقُ من الحقيقة الحادثة؛ وهي محمد النبي المُرْسَل في زمانٍ ومكانٍ معينين، وعنه صدرت أنوار الأنبياء والأولياء اللاحقين. ويبرزُ استخدام الحلاّج لهذا الأمر في معظم طواسينه، لكنّه يُخصِّص له (طاسين السراج)، الذي يقول فيه: (سراجٌ من نورِ الغيب بدا وعاد، وجاوزَ السُرج وساد، قمرٌ تجلّى بين الأقمار، كوكبٌ بُرجُه في فلك الأسرار، سمّاه الحقُّ (أميّا) لجمعِ همته، و(حرَميّا) لعظم نعمته، و(مكيّا) لتمكينه عند قربته.

شرحَ صدرهُ، ورفعَ قَدْرَهُ، وأوجَب أمرَهُ، فأظهرَ بدره.

---

[١] الصوفية في الإسلام ٧٦.

[٢] شرح مواقف النِفَّري، التلمساني، ١٠٠.

[٣] سورة النور ٣٥.



طلعَ بدرُه من غمامةِ اليمامة، وأشرقَتْ شمسُه من ناحية تُهامة، وأضاءَ سراجُه من معدن الكرامة.

أنوار النُبوّةِ من نورهِ برزت، وأنوارهم من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نورٌ أنور ولا أظهر ولا أقدم في القِدَمْ، سوى نور صاحب الكرم.. الخ) [١].

يحشدُ الحلاّج في طاسين السراج ألفاظاً مشتقة من النور. ودلالاتها تنحصر في النور مثل: (السراج)، و(نور) و(بدا). فبدا معناها ظهر. والظهور فعلٌ يُدْرك في النورِ، والقمر والكوكب والبدر والشمس مصادر نور، وتجلّى فعلٌ يكتملُ بالنور، والفَلَكْ مجالٌ للكواكب المنيرة، والبرج مكان مرتفع يمكن منه الرؤية بوضوح، وتجلّى، وأشرق، وأظهر، وأضاء، كُلّها أفعال إنارة فالنور لدى الإشراقيين رمز نفسي يكشف علاقة الإنسان بعالم ما وراء وجوده المحسوس.

ويُعدُّ السُهروردي الحلبي أكثر المؤلفين الصوفيين توظيفاً لرمز النور، فالفلسفة الإشراقية هي فلسفة في الأنوار، ومبدؤها أنّ الله نور قد خرجت من نورهِ كل الأنوار التي يقوم عليها العالم المادي والروحي، ولذلك نرى آثار السهروردي كُلَّها قائمة على فكرة النور، وتحتشد في نصوصه ألفاظ النور والتنوير المنسوبة إلى الله سبحانه: (نادى مناد من الملائكة حفَّت من حول عرش النور أنْ يا أيها التائهون في مَهْمَهِ البَوار، إنَّ أبواب السموات تُفتح في صبيحة كل جمعة. طلعت شموس عن مغاربها، فهلمّوا إلى الباب الأكبر.. يا من غواشي نوره أضاءت الذوات الذاكرات،) [٢].

النور اسم من أسماء الله الحسنى وصفة من صفاته تتفرع عنه رموز أخرى كالتطهير، والنجاة، والخلاص، والمعرفة. ونتخذ مثلاً على ذلك رموز قصة (الغربة الغربية) وهي صورة جديدة لقصة حي بن يقظان، مليئة بالرموز كالبئر والقصر والماء، والرحى.. الخ.

فالماء رمز للروح والحياة، والرحى هي الجسم، وانقطاع الماء عن الرحى هو الموت. تدور القصة في فَلَكِ رمزٍ كُلّيٍ هو معراج السهروردي في رحلته إلى النور الذي يرمز إليه بألفاظ (البرق)، و(ليلة قمراء)، و(شمس)، و(صبح)، و(سُرج) و(شُعَل)، و(نجم)، بالاستعانة بالرموز الصوفية المعتادة (الطير)، و(الماء) حيث

---

[١] تراث الحلاج ١٦٥.
[٢] مجموعة في الحكمة الآلهية، ١٠٧.



يقول: (سافرت مع أخي عاصم من ديار ما وراء النهر لنصل طائفة من طيور ساحل لجة الخضراء، فوقعنا بغتة في القرية الظالم أهلها، أعني مدينة قيروان فلما أحس قومها أننا قدمنا عليهم، أحاطوا بنا وحبسونا في قعر بئر لا نهاية لمسلكها،.. وكان في قعر البئر ظلمات بعضها فوق بعض، إلا أننا أوبة المساء نرتقي القصر مشرفين على الفضاء. ناظرين من كوة فربما يأتينا حمامات من أيوك اليمن..، فبينما نحن في الصعود ليلاً والهبوط نهاراً إذ رأينا الهدهد مسلماً في ليلة قمراء، في منقاره كتاب، ورأيت سراجاً فيها دهن ينتسج نوره وينتشر في أقطار البيت، وشعل مساكنها من إشراقها نور الشمس عليهم.. فرأيت الصخرة العظيمة على قلة الطور العظيم، فسألت عن الحيتان المجتمعة وعن الحيوانات المتنعمة المتلذذة؟ فاتخذ واحد من الحيتان سبيله في البحر سَربا وقال: ذلك ما كنا نبغي وهذا الجبل طور سينا والصخرة صومعة أبيك فقلت: وما هؤلاء الحيتان؟ فقالوا: أشباهك أنتم من أب واحد وقد وقع لهم شبه واقعتك فهم إخوانك: فلما سمعت وحققت عانقتهم وفرحت وفرحوا بي فصعدنا إلى الجبل ورأيت أبانا شيخاً كبيراً تكاد السموات والأرضون تنشّقُ من تجلّي نوره، فبقيتُ تائِهاً متحيّراً منه ومشيت إليه فسلّم عليّ فسجدتُ له ولِذْتُ أنمحِقُ في نوره الساطِعْ) [1]. فشروق الشمس رمز لشروق العقل، وغيابها رمزٌ لاتباع الشهوات وغياب العقل، أمّا البئر فرمز الظلام وتحكّم الشهوات، فقد أتى الهدهد برسالة من الله، وعاصم (أحد المسافرين) إشارة إلى أنّ العقل يعصم الناس من الزلل، والحيتان رمزٌ للشهوات والغرائز، والصخرة صخرة النجاة والوصول إلى المعرفة الإلهية، والأب رمزٌ للأصل الإلهي وتجلّي الحقيقة المطلقة. وهذه الرموز الجزئية تنطوي تحت رمزٍ كُلّي هو (المعراج) معراج السهروردي إلى النور، وهي رموز غير مقصودة لذاتها، بل المقصود هو غاية وعظية مفادُها لفت الانتباه إلى قُبح الكفر والمعصية، وضرورة العمل على الظَفَر برضى الله ونصره وثوابه.

٥ - الخمر: الخمر هي العلم والمعرفة المؤثِّران في ذائقهما، وهي الحب أيضاً لدى الصوفية، وهي رمز من رموز الصوفية الكبرى، وهو رمزٌ موجودٌ صراحةً أو تلميحاً في كتابتهم لمعاناتَهم لحالي السُكر والصحو، والسُكْر حالة ذاتية عالية يصل إليها الصوفي، بعدَ أن يمرَّ بمقامات الذوق، والشُرب،

---

[1] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق أحمد أمين ١٢٤.

والرّي هو بقاءٌ بعد السُكر من الجمال الإلهيّ المُطلق، ومن ثمّ فالسُكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله، ورهبة من هذا اللقاء، واندهاش، وذهول بعد تحققَّهِ في إحساس الصوفي، فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة، والوله، والشوق إلى الفناء عن النفس، والبقاء في الله، وقد كان الشعر أكثر مناسبةً لغناء رمز الخمر من النثر، يقول الحلاّج:

نديمي غيرُ منسوبٍ إلى شيء من الحيفِ
دعاني ثم حيّاني كفعل الضيفِ بالضيفِ
فلمّا دارت الكأس دعا بالنطعِ والسيفِ [١]

ففي أبيات الحلاّج مجلسٌ لشرب الخمر، لكنّ النديم ليس كندماء مجلس الخمر المادية، فهو مُنزّه عن العيوب، ولقاء الحلاّج مع نديمه وتبادلهما التحية هو خلقٌ كريم ينتمي إلى إكرام الضيف لضيفه، وإنّ الخمر التي يشربونها من الخطورة أن يبلغ شربُها حد القتل بالسيف، لأنّ السُكر بها يُفقِد العقل والتوازن، ويخلقُ لهما بديلاً من الهيام والاضطراب في حالة محبة إلهية جارفة، لأنّ محتوى الراح هو معرفة الذات الإلهية، وحالة السُكر بها قد يتبعُها بوحٌ بما هو أجدر بالكتمان.

وليس أكثر من ألفاظ الذوق والشراب في التراث الصوفي، يُسمّي السهروردي الخمر الإلهية (شراب الأبرار) في نص بعنوان (شراب الأبرار): (لا تحسبَنّ أنّ السعادة على نوعٍ واحد بل للمُقرّبين من العلماء، البالغين في الملكات الشريفة لذّاتٍ عظيمة، ولأصحاب اليمين أيضاً لذّاتٌ دونها سيّما على تقدير وجود المُثل التخيلية، فلهم وقفةٌ في العالم الفلكي معها دون الوصول إلى رتبة السابقين (والسابقون السابقون ، أولئك المقرّبون)[٢] وقد يخالط لذّات المتوسطين شوبٌ من لذّات المقربين كما يشير إليه حيث قال تبارك وتعالى في شراب الأبرار: (يُسقَوْنَ من رحيق مختوم)[٣]، و(مزاجه من تسنيم، عيناً يشرب بها المقربون)[٤]، وهؤلاء لهم العروج، إلى مشاهدة الواحد الحق، مستغرقين فيه. والأبرار على تقدير وجود

---

(١) تراث الحلاج ١٤٩.
(٢) سورة الواقعة ١٠.
(٣) سورة المطففين ٢٥.
(٤) سورة المطففين ٢٨.



المُثل التخيلية يتلذّون بأصباغٍ تخيليةٍ فلكيةٍ، وطيورٍ وحورٍ عين، وذهبٍ وفضة، وغيرها أحسن ممّا عندنا وأشرف)[1].

فالسعادة التي يَبعثُها تحصيل المعرفة الإلهية أنواع بحسب درجات المؤمنين العارفين، فهناك سعادة المُقربيّن، وسعادة أصحاب اليمين، وسعادة المتوسطين، وهم جميعاً يمكنهم اختيار تذوّق شراب الأبرار، وفي شراب كلٍّ منهم شيء من لذّة هذا الشراب وهو خمر المعرفة الإلهية، الشراب الذي وصفه الله تعالى بأنّه من (رحيق مختوم ومزاجه من تسنيم)، فهو خمرٌ رحيق خالص غير مشوب، وهو مختوم في إناء لم يُفتح ويُقدّم لأحدٍ من قبل وهو كالعسل (لأنّه يُقال للنحل إذا ملأ شُورَتهُ عسلاً: و(ختامه مسكٌ) أي (عاقبته ريح المسك) وهو أخيراً خمرةٌ ممزوجة بماء تسنيم وهو (الماء الظاهر يعلو الخمر وهو خير أنواع الماء) [2]. والسُكر بهذه الخمر يمنح لهؤلاء الشاربين العروج لمشاهدة الله سبحانه، ومشاهدة جنِته بواسطة الخيال.

يبدأ النص بالنهي المؤكّد بنون التوكيد الثقيلة وأنَّ، والتشابه في صياغة أسماء المفعولين، وأسماء الفاعِلين (المقرّبين والبالغين والسابقين والمتوسطين والمستغرقين) والسجع بين هذه الألفاظ وألفاظ أُخَرْ، هي (أصحاب اليمين) و(يتلذّون) و(حور عين) وبين (الملكات) و(اللذّات)، فضلاً عن الاقتباس من القرآن الكريم لتأكيد الفكرة التي يريدها السهروردي، وعن استخدام أنواع من الجموع، كجمع المذكر (بالغين وسابقين، ومُقرّبين، ومتوسطين) وجمع المؤنث (لذّات) و(ملكات)، وجمع التكسير (علماء، ومُثل، وأبرار، وأصباغ، وطيور، وحور)، وأصحاب هذه الجموع إمّا (مقربون من الله، أو مستغرقون فيه، أو سالكون في الطريق إليه).

ولاستخدام صيغ الجمع في النص وظيفتان: الوظيفة الأولى فكرية: هي أداء معنى هو أنَّ الخلق جميعاً على اختلاف درجاتهم في معرفة الله هم أبناؤه ومظاهره المفتقرة لمعرفته. وفي فَلَكِ وجوده يدورون، والوظيفة الثانية: فنيّة هي الإيحاء بالفكرة، وتأكيدها وكسر حدّة الطابع التعليمي الفلسفي في النص، المؤكّد باستخدام أسلوب الخطاب، والنهي، وبتقسيم أنواع السعادة وأنواع السعداء،

---

[1] مجموعة من الكلمات الإلهية ٩٤.

[2] مجموعة في الحكمة الإلهية ٩٤.



واستخدام أساليب الإخبار كما في (لأصحاب اليمين وقفة) و(لأصحاب اليمين لذّاتٌ)، (وقد يخالط لذّات المتوسطين شوبٌ).

٦ ـ المعراج: وهو رمزٌ مُستلهم من إسراء النبي ε ومعراجه، إذ استوحى الصوفيّون من هذا الرمز الكثير من القصص والنصوص، فأودعوها خبراتهم الروحية، وتصوراتهم الماورائية، وكشوفاتهم وحدوسهم، وتأويلاتهم، والكثير من الإيحاءات الإنسانية، فضلاً عن تخليصهم رمز المعراج من طابع التأريخ والسيرة، وتقديمه إبداعاً فنيّاً في الصياغة، بوسائل البيان والبديع. المعراج الصوفي معراج روحي، ويقوم رمز المعراج بوظائف ثلاث هي:

١ـ وظيفة دينية: هي وظيفة أساسيّة تدخل في ماهية المعراج، وصفَتْها الدكتورة سعاد الحكيم بـ (الانخراط في البناء الروحي للأمة الإسلامية؛ وهو بناء هرمي، يستوي على قمتّه النبي ε والدعوة إلى الله سبحانه من خلال دعوة النبي، فالله لا يُكِّلفُ الأولياء العارجين بتشريع جديد) [١] ذلك لأنّ المعراج الصوفي معراج نفسي وعقلي، ورؤية منامية معنوية، وروحية، بينما المعراج النبوي معراج حسّي، ومعنوي فالمعراج الصوفي تقليدٌ للمعراج النبوي من الجانب الروحي، لأنّ عناصر المعراج صورٌ أصولها موجودة في الرواية النبوية للمعراج.

٢ ـ وظيفة أدبية وفنيّة وجماليّة: إذ يؤثر أسلوب القص، والأحداث ولغة السرد والحوار في القارئ، فيثير في نفسه انفعالات متنوعة، كالخوف، والأمن، والحزن، والفرح، ويُقدِّم لـه كتابة إبداعية جديدة.

٣ـ وظيفة معرفيّة تعليميّة: هي تقديم المعرفة التي يكتشفُها الصوفي في أثناء معراجه، فبعض قصص المعراج تتمتع بنزعة تعليميّة في مجال الممارسات الصوفية، وفي مجال الممارسات الحياتية في المجتمع، كالحث على مكارم الأخلاق، وتغذية فكرتي الثواب والعقاب، وتجسيد صلة الصوفييّن بالكون، والإنسان؛ فالمعرفة أهم أهداف المعراج، ينقلُ الله العبدَ من مكان إلى مكان ليريه من آياته فالمعراج الصوفي معراج تعليم، عروج إلى مراتب عليا من العلم.

إنّ نصوص المعراج تخرق قوانين الأجناس الأدبية المعروفة، ولا تلتزم قوالب صياغة سابقة؛ فهي نصوص جديدة، قوامها أحداث روحيّة مشابهة لمعراج النبي

---

[١] الإسرا إلى المقام الأسرى، لابن عربي، تحقيقي د. سعاد الحكيم ٣١.



ε، وبعض الصوفيّن وظفّوا المعراج أدبيّاً بوصفه رمزاً لمّاحاً، مُكثَّفاً، كما في بعض نصوصهم، ومنها شطحة أبي يزيد البسطامي. (عَرّجَ بروحي فخرقت الملكوت، فما مررتُ بروح نبيّ إلاّ سلّمتُ عليها، وأقرأتُها السلام غير روح محمد ε، فإنه كان حول روحه ألف حجاب من نور كادت أن تحترق عند أول لمحة) [١]، كما ورد رمز المعراج عند السهروردي أكثر من مرّة في (مجموعة في الحكمة الإلهية)، ففي إحدى مناجياته (التلويحات العرشية) يُعدُ العُدّةَ لخوضِ المعراج، ويطلبُ من الله تيسير عروجه إلى السماء: (يا ربّنا.. يَسّرِ العروج إلى سماء القدس، والاتصال بالروحانيين، ومجاورة المعتكفين في حضرة الجبروت المطمئنين، في غرفات المدينة الروحانية التي هي وراء الوراء) [٢]. ويؤكد في نصٍ آخر أنّ السعادة درجاتٍ، وأنّ أعلى درجات السعادة، هي سعادة الواصلين إلى ربهم بالعروج الروحي. يقول في ذلك: (وهؤلاء لهم العروج إلى مشاهدة الواحد الحق، مستغرقين فيه، والأبرار على تقدير وجود المثل التخيلية يتلذذونّ بأصباغٍ تخيلية فلكية) [٣].

وُظِّفَ رمز المعراج قصصيّاً، كما في قصة (الغربة الغربية) للسهرودي، التي استلهمها من قصة (حي بن يقظان) لابن طفيل، يقول السهرودي عن قصته: (إنها تشير إلى الطور الأعظم الذي هو الطاقة الكبرى المخزونة في الكتب الإلهية، المستودعة في رموز الحكماء، وإلى السر الذي ترتّبَ عليه مقامات أهل التصوف وأصحاب المكاشفات) [٤]. ورمز المعراج رمزٌ كُلّي يُحرّك رموز القصة، التي من أهمها: الشمس رمز شروق العقل، والبئر رمز الظلام، وتحكّم الشهوات. حتى شخصية المسافر (عاصم) فيها رمزٌ إلى عصمة العقل الإنساني من الزلل، ووصوله عن طريق الكشف والذوق إلى معرفة الله، ويتضمّن معراج (الغربة الغربية) عناصر رمز المعراج كالسفر عبر السفينة في بحور السماوات، بعد التجرّد عن المادة. يقول السهروردي: (صعدنا إلى الجبل ورأينا أبانا شيخاً كبيراً يكاد السموات والأرضون تنشقُ من تجليّ نوره، فبقيتُ متحيزاً منه ومشيتُ

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١١١.

[٢] مجموعة في الحكمة الإلهية، ١٠٧.

[٣] مجموعة في الحكمة الإلهية، ٩٤.

[٤] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق أحمد أمين ١٢٤.

إليه فسلّم عليّ فسجدت لـه ولذتُ أنمحقُ في نوره الساطع)[١].

أمّا محي الدين بن عربي، فقد أودع رؤيا معراجه كتابَه (الإسرا إلى المقام الأسرى)، وهو خمسة أقسام، وفي كل قسم مجموعة من الأبواب. ففي القسم الأول تتجلّى قضية الحب الصوفي، الذي كان دافعاً كامناً وراء معراج ابن عربي تقرّباً من النبي ε، وفيه أيضاً يتم تحضير السالك بدنيّاًّ، وعمليّاً، وعقائديّاً، فيتخلص من عناصره السفليّة (التراب، والنار، والهواء، والماء)، وفي القسم الثاني تبدأ رحلة ابن عربي عبر السماوات السبع، ويبدأ حواره مع سرّ روحانية ساكنيها من الأنبياء، ففي السماء الأولى (سماء الوزارة) يلتقي (آدم)، وفي السماء الثانية (سماء الكتابة) يلتقي (عيسى)، وفي السماء الثالثة (سماء الشهادة) يلتقي (يوسف)، وفي السماء الرابعة (سماء الإمارة) يلتقي (إدريس)، في السماء الخامسة (سماء الشرطة) يلتقي هارون، وفي السماء السادسة (سماء القضاة) يلتقي (موسى)، وفي السماء السابعة (سماء الغاية) يلتقي (إبراهيم). وفي هذه الرحلة يبرز الهدف التعليمي، إذ يستفيد السالك علوماً عظيمةً من علوم الأنبياء. أمّا في القسم الثالث فيصل السالك إلى سدرة المنتهى، حيث النور والبهاء، ثم حضرة الكرسي، ثم الرفارف العُلى، ويتّضح لنا في هذا القسم الهدف التعليمي أيضاً، إذ يُقدّم قطب الشريعة وصايا، هي ذاتها الوصايا الموجودة في قصص الأنبياء. تقول الدكتورة سعاد الحكيم عن وصايا قطب الشريعة: (قيمة هذا النص عظيمة إذ إنّه نبّه بإشارات قرآنية على دقائق سلوك صوفية، كل ذلك بأسلوب معلم كبير، مسلم ارتوى عقله من علوم القرآن، ففتح أمام القارئ سبيل آفاق قراءة جديدة لقصص الأنبياء) [٢]. ومن الوصايا وصايا عامة، مثل (لا ترغب في مُلْكٍ لا ينبغي لأحدٍ من بَعدِك، بل قُلْ هذا سبحانك من عندك، ارغبْ في مُلكٍ لا ينبغي لسواك، تتخلق في ذلك بصفات مولاك) [٣]، ومنها وصايا مُستلهَمة من قصص الأنبياء مثل: (لا تُعذِّب الهدهد كما همّ سليمان، حتى يعجز عن البيّنة والسلطان؛ عَذّبهُ لمّا كشف السر، وخرقَ الستر، ارفق على النمل، إذا أوجَفت بسوابق الخيل، فرِقهم أيادي سبأ، واقتلهم مضى السيفُ أو نبا، واتركهم بين مَهّب الشمال والصبا) [٤]. فهذه

---

[١] حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق أحمد أمين ١٢٦.
[٢] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي
[٣] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ١٣٠.
[٤] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ١١٩.



الوصية مُستلهمة من قصة النبي سليمان عليه السلام، الواردة في سورة النمل. قال تعالى: (وتَفقّد الطير فقال ماليَ لا أرى الهدهد أم كان من الغائبين) [١] وقال: (لأعذّبنَّهُ عذاباً شديداً أو لأذبحنَّهُ أو ليأتينّي بسلطانٍ مبين) [٢]، ومن السورة أيضاً قوله تعالى: (حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملةٌ يا أيُّها النملُ ادخلوا مساكنكم لا يَحْطَمَنَّكُمْ سليمان وجنوده وهم لا يشعرون) [٣].

وفي القسم الرابع تتجلّى قضية المعرفة، حضراتٍ، ومناجيات. وأبرز ما في الحضرات تعليم السالك وتفهيمه. وفي الحضرة الأخيرة (أوحى) يفنى السالك عن ذاته، ويصل إلى المقام المطلوب مقام (التابع المحمدي) الكامل بين الأولياء. وأبرز ما في المناجيات معرفة السالك لنفسه، وللإنسان ومكانته في الكون، ولله الواحد، ولنعمه، ولأسرار مبادئ السور، ولعلوّ مقام محمد ع. أما القسم الخامس والأخير فهو إشارات نبوية، تأخذ شكل امتحان يخوضه السالك، فيُسأل فيما عرفَ، ويجيب. ونصوص (الإسرا إلى المقام الأسرى) هي نصوص فنية. يشير ابن عربي في مقدمة كتابه إلى الإطار الأدبي الذي وجده ضرورياً لإخراج كتابه قائلاً: (ووصفتُ الأمرَ، بمنثورٍ ومنظوم، وأودعتهُ بين مرموزٍ ومفهوم، مُسَجع الألفاظ، ليسهل على الحُفّاظ، وبَيّنْتُ الطريق، وأوضحتُ التحقيق، ولَوحّتُ بسّر الصديق، ورتبتُ المناجاة، بإحصاء بعض اللغات). ففي هذه الإشارة تأكيد للناحية الفنية من خلال الاهتمام الرمز[٤]، والسجع، وألوان البيان، واللغة، فضلاً عن أنّ الاستعانة بالشعر إغناءٌ للجانب الفني، وللموضوع، وعنصرُ جذبٍ للقارئ، وربّما لأنّ الشعر أقدر على التغنّي بالعاطفة، يقول ابن عربي شعراً:

لمّا بدا السرُّ في فؤادي ... فنيَ وجودي وغابَ نجمي
وجالَ قلبي بسرٍّ ربّي ... وغبتُ عن رسمِ حسّ جسمي
وجئتُ منه به إليه ... في مركبٍ من سَنيّ عزمي

---

[١] سورة النمل ٢٠، ٢١.
[٢] سورة النمل ٢٠، ٢١.
[٣] سورة النمل ١٨.
[٤] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ٥٣.



نشرتُ فيه قلاعَ فكري	في لُجّةٍ من خفيّ علمي
هَبّت عليها رياحُ شوقي	فمرّ في البحر مرّ سهمي
فجزتُ بحرَ الدنّو حتى	أبصرتُ جهراً مَنْ لا أُسَّمي
وقلتُ يا مَنْ رآه قلبي	اضربْ لي في حبكم بسهم
فأنت أنسي ومهرجاني	وغايتي في الهوى وغُنمي [١]

أمّا الرمز، فمعراجُ ابن عربي . في ذاته . رمزٌ لارتقاء الإنسان بعقله، وقلبه، وروحه، إلى عالم الله، والمُثل، وتحت رمز المعراج تنطوي رموز النص، كالسفينة التي هي رمز الخلاص والعبور عن طريق المعرفة وكُلُّ ركنٍ فيها يُقابله معتقد، أو تشريع. (هذه السفينة تتركب من كُليّة النشاط السلوكي للسالك، قسمٌ عقائدي يُفصِّلُ العقيدة الصوفية، وقسمٌ تعبدي كالأذكار، والأحوال، فعقيدة السالك، وسلوكه هما سفينة المعراج) [٢]، ويُحوّلُ ابن عربي بعضَ رموزه أسماء لمسميات؛ كالدرّة البيضاء. وهي اسمٌ للنور المحمدي، والزبرجدة الخضراء، وهي النفس الكُلّية المنبعثة من الدرّة البيضاء.

ولا يكتفي ابن عربي بهذا التحويل، بل ينقل رموزاً أخرى من الخيال إلى الواقع، كما في مناجاة الرياح، وصلصلة الجرس، وريش الجناح، ففيها رموز هي (الجواد)، و(الفرس)، و(الجرس) و(الرعود) و(الرياح). وهي غير الرياح الطبيعية المعروفة. إنّها رياحٌ إلهية، يُعاقَبُ بها الكافرون. فهذه (الرياح لا تمرُ على شيء، إلاّ جعلته هباءً منثوراً، ودمّرته تدميراً، لأنّها رياح الغيرة، فليسَ تُبقي مع مالكها غيره، وإنّها لترمي بشرر ("لا تُبقي ولا تَذَرْ) [٣]، "لوّاحةٌ للبشر" [٤])[٥].

السجع والطباق والجناس هي أبرز مقومات الشكل الفني في كتاب (الإسرا إلى المقام الأسرى). فقد تفنّن . مثلاً . في توظيف الجناس، ففي خطاب قطب الشريعة للسالك جاء: (حَسّنَ الله أفعالك، ولا جعلها أفعى لك، وسدّد أقوالك،

---

[١] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ٧٣.
[٢] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ٧١.
[٣] سورة المدثر ٢٨.
[٤] سورة المدثر ٢٩.
[٥] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ١٤٩.

فإنّها عند المناجاة أقوى لك، وألقِ أيها الطالب بالك، أصلح الله بالك) [١]، بالك الأولى هي خاطرك وقلبك، وبالك الثانية هي شأنك. وبالطباق يقارب ابن عربي جدل علاقة الإنسان بالوجود. والسجع هو معادلةُ النثر بالشعر الذي يجاوره في معظم الكتاب.

٣ـ الشطح:

إنّ ذوق المعرفة الإلهية التي هي خمر الصوفيين تؤدي إلى سُكْرهم وغيبتهم، وتحت السطوة الهائلة لهذه الخمر لا يملك الصوفي إلاّ أن ينطق بما يعرف دون أن يُحسّ، فهو يهذي، ويرمز، ويشطح في أفكاره وكلماته بعيداً، فالصوفية شطح من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن التعدد إلى الوحدة، ومن تعدد الأديان إلى الله الواحد، إنّ هذا الشطح الفكري يحتاج إلى شطح تعبيري يصفه ويُحاكيه، يُعرّف أبو نصر السّراج الطوسي الشطح بأنّه (عبارة مستغربة في وصفِ وجدٍ فاضَ بقوته وهاج..) [٢]، فالشطح تحرّك نفسي، وجسدي، وعقلي قبلَ أن يكون تحرّكاً لغويّاً، فهو غلبة الوجد والسُكر بخمر المعرفة على الصوفي، هو غلبةٌ على جسده مثلما هو غلبةٌ على عقله وقلبه، وعنصر الحركة كامنٌ في الشطح، ففي الشوق إلى الله حركة، وفي تلبية هذا الشوق بالاتحاد بالله حركة، وعنصر الحركة في الشطح ليس عبثاً بل غايته التغيير والخلق من جديد، يؤكد ماسينيون عنصر الحركة (الشطح مأخوذ من الحركة، يُقال شطحَ إذا تحرّك) [٣]، ويؤكد أدونيس أيضاً أنّ (الشطح لغة كونية، لغة ينطلق بها الكون عبر ناطقها الصوفي، والنص الصوفي ليس كلاماً، بل هو عمل (صنعٌ) سيميائي تحويلي غايته المشاركة في سرّ الخلق الأول) [٤].

للشطح اللغوي . إذن . خلفية فكرية، هي اتحاد الإنسان العاشق بالله المعشوق، فهي تجربة نفي وإثبات، نفي الإنسان لإثبات الله، وإثبات اتحاد الله والإنسان، ولمثل هذه الأفكار رُفضَ الشطح، إذا اعتُبِرَ كُفراً وخروجاً على العقيدة والشريعة، فالغزالي يرى في بعض وقفاته النقدية أنّ الشطح (يضرّ بعامة الناس حيث يُشوّش قلوبهم ويُحيّر عقولهم بتلك الكلمات التي تصف عشق الله والاتحاد

---

[١] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي ١١٣.
[٢] اللمع في التصوف ٣٧٥.
[٣] التصوف ٧٧، ٧٦.
[٤] الصوفية والسريالية ١٣٢.



به، ربما يسبق لسان الصوفي في هذه الدهشة فيقول: (أنا الحق) فإنْ لم يتضح له ما وراء ذلك اغتر به ووقف عليه) [١]، ولكنّ الغزالي الذي عُرف بتأرجح موقفه وتوسطه تجاه الصوفية دافع في وقفة أخرى عن الشطح حيث يرى أنّ العارفين بعد العروج المعنوي إلى سماء الله لم يروا في الوجود إلا الواحد الحق، فلم يبقَ لديهم مُتسَّعٌ، إلاّ لذكر الله، لقد بُهِتوا عن أنفسهم وذهلوا وسكروا بحقيقة وحيدة هي وجود الله وحسب، ما دفعهم إلى التعبير عن هذه الحقيقة بعبارات الشطح فقال أحدهم: (أنا الحق)، وقال الآخر (سبحاني ما أعظمَ شأني)، و(كلام العُشاق في حال السُكر يُطوى ولا يُحكى فلّما خفّ عنهم سكرهم وردّوا إلى سلطان العقل عرفوا أنّ ذلك لم يكن حقيقة الاتحاد بل شبه الاتحاد) [٢].

الشطح كلام يقوله الصوفي في حال فنائه عن ذاته، وبقائه بذات الحق، فهو كلام الحق، لا كلام الصوفي، لأنّ الصوفي لا ينطق عن ذاته بل عمّا يشاهد، هو شاهدَ الله فتحدث عمّا شاهده بعد أن غيّبَ ذاته، أو غابت من تلقاء نفسها بفعل التجربة، فكيف يحضر أو يحس بحضوره الشخصي في حضرة الله، فهذا من باب التنزيه، فضلاً عن أنّ الصوفي يشطح في حالة سُكر وغيبة لا في حالة صحو، توجب العقل، والشطح يُبرّر بأنه كلام يُؤول، فهو إشارة ورمز، وعبارة الحلاّج مثلاً (أنا الحق) يمكن أن تُؤوّل: (أنا صورة الحق الخالق) [٣]، وحين يقول الصوفيون كلمات مثل (إنّنا نرى الله) و(إنّنا لا نخاف الجحيم ولا نشتهي الجنة)، فهذا ليس كفراً، لأنّ المعنى الحرفي فيها غير مقصود، فالصوفيون أهل غيبة عن الحس، والواردات تملكهم، وتملك نطقهم وهذا مبعث الشطح. يدافع ابن خلدون عن الشطح (وأمّا الألفاظ الموهمة التي يُعبّرون عنها بالشطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أنّ الإنصاف في شأن القوم أنهم أهل غيبة عن الحس، والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بما لا يقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب والمجبور معذور) [٤].

ويدافع الصوفيون عن أنفسهم، فالبسطامي الذي كان أول مَنْ تكلّم في الشطح كان يقول شطحاته، وهو غائبٌ عن الوعي، يُروى في سياق دفاعه عن شطحاته (أنّه قيل له: يا أبا يزيد! يبلغنا عنك في كل وقت أشياء ننكرها. فقال:

---

[١] إحياء علوم الدين، الغزالي ٣ /٣٥٠.
[٢] مشكاة الأنوار ٥٧.
[٣] الصلة بين التصوف والتشيع، مصطفى كامل الشيبي ٣٦٦.
[٤] مقدمة ابن خلدون ٤٧٥.



إنما يخرج الكلام مني على حسب وقتي ويأخذه كل إنسان على حسب ما يقوله، ثم ينسبه إليّ) [١].

ويدافع الجنيد عن شطحات البسطامي في الرواية التالية: (قيل لأبي القاسم الجنيد بن محمد: إنّ أبا يزيد يسرف في الكلام. فقال: وما بلغكم من إسرافه في كلامه؟ قالوا: سمعناه يقول: سبحاني! سبحاني! أنا ربيّ الأعلى. فقال: الجنيد: إنّ الرجل مُستهلكٌ في شهود الإجلال، فنطقَ بما استهلكه لذهوله عن الحق عن رؤيته إياه، فلم يشهد إلا الحق تعالى) [٢].

وحين كان يصحو الحلاّج من غيباته التي يشطح فيها صائحاً: (أنا الحق)، و(ما في الجُبة غير الله) و(أنا من أهوى مَنْ أهوى أنا) يُقال له: إنك تدّعي الحلول، فيجيب قائلاً:

(من ظنّ أنّ الإلهية تمتزج بالبشرية أو البشرية تمتزج بالإلهية فقد كفر، فإنّ الله تعالى تفرّد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم) [٣] ويقول (الحلاج): (مَنْ أسكرته أنوار التوحيد حجبته عن عبارة التجريد، بل من أسكرته أنوار التجريد نطق عن حقائق التوحيد، لأنّ السكران هو الذي ينطق بكل مكتوم) [٤] هذا ما يؤكد أنّ شطحات الحلاّج هي من قبيل الإشارة.

ومن الإنصاف النظر إلى الشطح بوصفه أدباً، فنصوص الشطحات نصوص لا يمكن تجريدها من اهتمام فني جمالي مقصود لذاته رغم أنها نصوص كُتِبَت بأصابع السكر والجنون، بعيداً عن رقابة العقل الكتابي التقليدي، فشطحات البسطامي التي يقول فيها (بطشي به أشدُّ من بطشه بي) و(كنتُ أطوف حول البيت فلّما وصلتُ رأيت البيت يطوف حولي) و(حججتُ مرةً فرأيتُ البيت وحججت ثانيةً فرأيتُ البيتَ وصاحبه، وحججتُ ثالثة فلم أرَ البيتَ ولا صاحبه) [٥] فهذه شطحاتٌ توحي بما يشبه (اللعب اللغوي)، أو التفنّن في صياغة الشكل للتعبير عن المضمون، وتقديم نماذج مختلفة ومبتكرة، وتبدو من جانبها اللغوي كأنها محاولة شد انتباه إلى موهبة فيها قدرة وطرافة ومفاجأة وجرأة وتوظيف جديد

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١٦١.
[٢] شطحات الصوفية، عبد الرحمن بدوي ٨٩.
[٣] أخبار الحلاج، لويس ماسينيون وبول كراوس ٤٧.
[٤] أخبار الحلاج، لويس ماسينيون وبول كراوس ١١٧.
[٥] النور من كلمات أبي طيفور ١٠٠، ١٠٢، ١٤٣.



للبيان والبديع، فالطباق مثلاً بين (بطشي به) و(بطشه بي) وبين (رأيتُ) و(لم أر)، والسجع بين (سبحاني) و(شاني)، والاستعارة في (يطوف البيت)، والتشابه والتقسيم، هي أساليب لغة وبيان وبديع، ذات دور كبير في تقديم المضمون الفكري للشطح، فالشطح وسيلة لغوية تُقرّبُ الإنسان من الله، على نقيض الشرع الذي يُمعنُ ـ كوسيلة دينية ـ في الفصل بين الإنسان والله.

والشطح ظاهرة فنية، فهو التفاتٌ من ضمير الخطاب إلى ضمير التكلّم؛ لأنّ الشطح ينطق بالاتحاد بين الصوفي والله، فمعنى الالتفات هو الانصراف عن كلام إلى غيره، فالالتفات أيضاً يمكن أن يكون انصرافاً من العام إلى الخاص، أو من الخاص إلى العام، من زمن الماضي إلى زمن الحاضر، أو المستقبل، أو العكس ولذلك يطلق الدكتور تامر سلوم على الالتفات اسم (تلوين الخطاب وتفصيل شعبه) ويرى أنّ (التعبير بالتفات يرتبط بمعانٍ وجدانية أو نفسية كالإنكار أو الوعيد أو الترهيب أو التشديد أو التوبيخ أو التقبيح، أو التفخيم أو المدح أو التكرمة أو الاختصاص) [١].

يُبرّرُ السّراج الطوسي الشطح، ويعدّه طبيعيّاً في سياق التجربة الصوفية، يقول: (ألا ترى أنّ الماء إذا جرى في نهرٍ ضيّق فيفيض من حافتيّه يُقال شطحَ الماء في النهر، فكذلك المريد الواجد إذا قوي وجدُه ولم يُطِقْ حملَ ما تردُ على قلبه من سطوة أنوار حقائقه فيترجمُ عنها بعبارة مستغربة مشكلة على مفهوم سامعيها إلاّ من كان من أهلِها ويكون مُتبحِّراً في علمها) [٢].

ولا يكفي النظر إلى الشطح بوصفه يحتاج إلى علم دين ليُفسّره، أو علم شرعي، ليحكم عليه، إنّه كُتِبَ باللغة وصيغَ تعبيريّاً بأساليب أدبية، فمن البديهي والضروري أنْ تُفسَّر وتُنتقَد على أنّها لغة وأدب، لا مجرّد عقائد دينية أو روحية، والشطح في التعريفات للجرجاني هو (عبارة عن كلمة عليها رائحة رعونة ودعوى من أهل المعرفة باضطرار واضطراب، وهو من زلاّت المُحققيّن، فإنّه دعوى حق يُفصِحُ بها العارف لكن من غير إذنٍ إلهي) [٣]، ولماذا لا تكون رائحة الرعونة ودعوى حق الإفصاح نيّة في صياغة أدبية فنية لأفكارٍ صوفية.

---

[١] علم المعاني ٣٧٩.
[٢] اللمع في التصوف ٣٧٥.
[٣] التعريفات ١٦٧.



الشطح لغة جديدة، مفرداتها ذات دلالات لا تنتمي إلى اللغة الاصطلاحية، وهذا ما أضافه الصوفيون إلى اللغة القديمة، أساليب بيان وبديع ووسائل تعبير مبتكرة لمقاربة الأسرار الصوفية الدقيقة والممعنة في التجريد (مثلما الصوفية غيابٌ عن العالم، الشطح غيابٌ عن اللغة الاصطلاحية إنّه باطن اللغة الموازي لباطن الألوهة، وكما أنّ باطن الألوهة لا نهائي، فإنّ باطن اللغة أو الشطح لا نهائي، والشطح بداية التصور الرمزي للكون مقابل التصور الفقهي المباشر) [١].

٤ ـ البيان والبديع:

يتميز النثر الصوفي بتوظيفٍ مُكثّف، ومختلف لتشكيلات البيان والبديع، وتحميلها مضموناً فكريّاً من رصيدٍ صوفيّ معرفي، وتجربة روحية سامية فوق قدرة العقل والمنطق على الحكم عليها، تجربة مسرحُها الأرض الخفية من الإحساس بعوالم غير منظورة، والإحساس الباطن بحضور الله، (ففي التصوّف يُكتشف اللامرئي بالمرئي، واللاوعي بالوعي، والمعنى بالصورة)[٢]. وتمنح هذه التشكيلات النصوص الصوفية قيمة أدبية كبيرة، فالصوفية كما توحي اتجاهات نقدية عديدة، هي فنٌ كتابي تؤكد ذلك سماتٌ أسبغتها عليها اهتماماتٌ عالمية، من مثلِ كونها (حدساً) و(إلهاماً)، و(كشفاً)، و(بصيرة)، و(رؤية)، و(سحراً)، و(إشراقاً)، وكلّها تسميات مختلفة لمُسمّى واحد هو قوة الروح، ورغبة الإنسان في معرفة الغيب، وهي لا تتجرّد عن حالاتٍ نفسية وانفعالية كالهيام، والتأمل، والصدمة، والغموض، ممّا له مرادفات في المصطلحات الصوفية كالسُكر، والصحو، والغيبة، والشهود،... وهذا يؤكد صلةً بين الصوفية والفن تقومُ على قُربٍ طبيعي بين الدين والفن، مهمة الفن في المجتمع تكاد لا تختلف عن مهمة الدين، في التعبير عن قيم الروح المطلقة.

يُمكنُ إطلاق سمة عامة على البيان الصوفي، هي غموضه الذي منحه هيئة تبدو كأنها عدم الإتقان بسبب قوة التجربة الصوفية، وشدّة انفعال الصوفي فيها، لكنّ سمةَ الغموض هذه هي موطنٌ جمالي كما يرى د. عبد الكريم اليافي: (البيت الغامض المستغلق يبدو لنا قمةً في البلاغة برغم ظاهره المهمل وغير المصقول،

---

[١] الثابت والمتحول، أدونيس ٢ /٩٦، ٢١١.

[٢] الصوفية والسريالية، أدونيس ١٣٥.



وهذا البيان القوي المنهار، هذا الوصف المتضاد يومئ إلى قوة اتجاه التجربة وشدّة اندفاعها وعلّوها السامي)[١]. وقد استشفّ الدكتور مصطفى ناصف من دروس البلاغة الجرجانية مفهوماً للبلاغة هو الأقرب لبلاغة النصوص الصوفية، قوامه غموض التعبير، والمعنى المتحرّك المتجدّد باستمرار في السياقات الاجتماعية والحضارية، واللغوية، حيث تختلف الكلمة عن ذاتها، وعن غيرها من موقع إلى آخر، هذا المفهوم هو معنى البلاغة الحق، (هو الإحساس بصعوبة تبيّن، الكلمات، والقدرة على رصد بعض تحركاتها الكثيرة، وعلاقاتها بالمجتمع، والسياق الحضاري، إنّها علاقة لا تُكتشف من داخل فكرة المطابقة، لابُدّ لنا أن نخطو نحو بلاغة تُزكي في أنفسنا الاختلاف بين أطوار ثقافتنا، وتزكي الشعور بفاعلية العقل العربي على الإجمال)[٢].

حشدَ الصوفيّون في نصوصهم النثرية . حتى النصوص . ذات الطابع الذهني، والفلسفي، والمعرفي منها . الكثير من تشكيلات البيان والبديع، ولم يكن غريباً ولع الصوفيّين بهذه التشكيلات؛ لأنّ أغلبها يتضمّنُ بُعداً فكريّاً، هو اتحاد عنصرين رئيسين فيها، سواء أكانا ظاهرين، أم حُذِفَ أحدهما، أو كلاهما، هما المُشبّه والمُشبّه به، ووظيفة اللون البياني أو البديعي على حدٍّ سواء، هي الجمع أو (الاتحاد) على حدّ التعبير الصوفي، حتى إنّ النقد يضع للصورة الفنية بين شروطها الجمالية شرطاً هو شدّة الارتباط بين المادة والصورة، بين اللفظ والمعنى، فالمجاز يُحقّق الاتحاد بين الرمز والمرموز إليه، بين الحقيقة والخيال، ومن ثمّ بين المُشبّه والمُشبّه به، فضلاً عن اتحادٍ أصل تُنْشَأ من أجل تأكيده الصور الفنية الموحِّدة، هو اتحاد الذات الفردية بالعالم اتحاد الجزء بالكل.

أجمعَ البلاغيون على أنّ المجاز أبلغ من الحقيقة في أداء المعنى، ولذلك تُنْقَلُ الكلمة من موضعها، وتُذكَر دون إرادة معناها، بل إرادة معنى ما هو رِدْفُ لها أو شبيه، في قوة تخييل إشراقية تحاول اكتشاف المجهول فيما وراء الواقع، وهذا مجال الإبداع والاختراع (هناك يجد الشاعر الفنان سبيلاً إلى أن يبدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصور ويعيد، ويُصادف مضطرباً كيف شاء واسعاً، ومدداً من المعاني متتابعاً، ويكون كالمغترف من غدير لا ينقطع والمستخرج من معدن لا

---

[١] دراسات فنية في الأدب العربي، ٣١٨.
[٢] النقد العربي نحو نظرية ثانية د. مصطفى ناصف١٣.

ينتهي)[١]، فالتجربة الصوفية تجربة تخييلية، (والقسم التخييلي هو الذي لا يمكن أن يُقال إنّه صدق، وإنَّ ما أثبته ثابت، وما نفاه منفيّ، وهو مُفتنُّ المذاهب، كثير المسالك، لا يكادُ يُحْصَرُ إلا تقريباً)[٢]. ولذلك فالصورة ليست زينة، بل بصيرة ورؤيا، وأداة خطيرة في خلق المعنى؛ لأنّ المعنى الأدبي مرتبط بالصورة، مثلما هو مرتبط بالإيقاع، واللغة، والنحو.

أنشأ الصوفيون كل أنواع التشبيه، فشبّهوا معنى بمعنى، وصورة بصورة، ومعنى بصورة، وصورة بمعنى، وشبّهوا مفرداً بمركّب، ومُركباً بمركّب، ومفرداً بمفرد، ومركباً بمفرد، فعلى الرغم من كون كتابي النِّفَّري (المواقف) و(المخاطبات)، كتابي فكر فلسفي صوفي، فإنهما لا يخلوان من صور فنية، ففي موقف (الوقفة) يُشبّه الوقفة بباب الرؤية، وبالريح، يقول: (الوقفة باب الرؤية، والعلم ماءٌ من مائك)[٣]، و(الوقفة ريحي التي مَنْ حَمَلَتهُ بلغ إليّ)[٤]،وفي المخاطبات يُشبّه هَمّ الواقف بالشجرة، والكون بالكرة والعلم بالميدان، يقول: (همُّك كشجرةٍ طيبة أصلُها ثابت وفرعُها في السماء)[٥]، و(الكون كالكرة، والعلم كالميدان)[٦]، وتشبيهات أخرى مثل (الغيبة والنفس كفرسي رهان)[٧]، و(الروح والرؤية إلفان مؤتلفان)[٨]، و(همك كالشعاع تحت السحاب)[٩]، و(ظاهر البحر ضوء لا يبلغ)[١٠]، و(أنت يا عبد جسري، ومدرجة ذكري، عليك أعبر إلى أصحابي)[١١]، لكن علاقة المشابهة عند النفري تصل إلى حد المطابقة، فموقف النفري من التشبيه هو موقف صوفي، إذ يرى أن التشبيه ليس تشبيهاً بل هو الحقيقة، ومن ثم فالمشبه هو المشبه به، يقول: (ليس الكاف تشبيهاً، بل هي حقيقة أنت لا تعرفها إلا بتشبيه، والواقف لا يعرف المجاز، وإذا لم يكن بيني

---

[١] أسرار البلاغة، الجرجاني ٢٣٧.
[٢] أسرار البلاغة، الجرجاني ٢٣١.
[٣] المواقف والمخاطبات ٧٥.
[٤] المواقف والمخاطبات ٧٨.
[٥] المواقف والمخاطبات ٢١٦.
[٦] المواقف والمخاطبات ٢٤٩.
[٧] المواقف والمخاطبات ٢٤٩.
[٨] المواقف والمخاطبات ٢٤٩.
[٩] المواقف والمخاطبات ٢١٦.
[١٠] المواقف والمخاطبات ٧١.
[١١] المواقف والمخاطبات ٢٧٨.

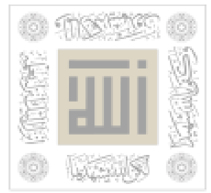
وبينك مجاز، لم يكن بيني وبينك حجاب)[١].

حقق الصوفيون أهم الشروط التي وضعها النقد للتشبيه، كالسبق بالمعنى، وجدة الأفكار، وبديهي أن يخرج التشبيه الصوفي جديداً سابقاً؛ لأن التجربة الصوفية برمّتها جديدة وسابقة، فالتشبيه على الصعيد البلاغي مجال لإظهار الفطنة، والبراعة (التشبيه من أشرف كلام العرب فيه تكون الفطنة والبراعة، وكلّما كان المشبّه منهم في تشبيهه ألطف، كان بالشعر أعرف وكلّما كان بالمعنى أسبق، كان بالحذف أليق)[٢]، والمعاني الصوفية جديدة، ولذلك فالصور المُعبّرة عنها هي صور جديدة؛ لأنّها مُستمّدة . غالباً . من منبع ذهني خالص؛ لأنَّ التجربة الصوفية سباحة في بحر المعنى، والصوفيون في وصفهم للأحوال المعنوية، يضطرون . أحياناً . للاستعانة بعناصر مادية محسوسة، كالشجرة، والبحر، والسماء، والطير، فهم غالباً . يعقدون صلة بين المعنوي والمادي في صور فنية ذات قدرة عالية على التأثير، يُشبّه النِّفَّري الحروف بالمرضى (الحروف كلّها مرضى إلا الألف)[٣]، والهم بالشعاع في قوله: (همُّك المحزون عليّ هو تحت كاف التشبيه كالشعاع تحت السحاب)[٤]، ومثل هذه الصور تؤكِّدُ طرافة التشبيه الصوفي، وجانب الابتكار فيه كما في شطحة البسطامي (الجوع سحاب، فإذا جاع القلبُ مطرَ القلبُ الحكمةَ)[٥]، إنّها صورة غاية في التفرد، ومبعثُ تفردّها هو منبعُها الفكري الصوفي، فالجوع من الأدبيات الصوفية الضرورية ليضعف الجسم، ويصبح شفافاً كالسحاب قادراً على التلقّي من خالق الكون، ومن الكون وعبْرَ الطريق الصوفي الذي يبدأ من الفقر والجوع الاختيارين، والانصراف إلى التأمل والتألّه يصل الصوفي ليصيرَ حكيماً وعالماً، كل ذلك من خلال تشبيه الجوع بالسحاب، واستعارة المطر للقلب الصوفي الحكيم، فهو سماءٌ تمطرٌ علماً ومعرفة.

الصورة التشبيهية في النثر الصوفي هي صورة موجزة، وسريعة، وموحية، لأنّها انعكاس للفكرة في كلماتٍ كانعكاس الصورة في مرآة، وهدفُها هو وصفُ حالاتٍ وجدانية مشحونة العاطفة، مُكثفة التأثير لا تحتمل انتظار إنشاء قطعة أدبية، كما لا تحتمل الشرح والتطويل، ولذلك تكثر عندهم صيغة التشبيه البليغ

---

[١] المواقف والمخاطبات ١٤٠.
[٢] نقد النثر، قدامة بن جعفر ٥٨.
[٣] المواقف والمخاطبات ٢٦٩.
[٤] المواقف والمخاطبات ٢١٦.
[٥] النور من كلمات أبي طيفور ١٧٣.

الذي حُذِفت منه الأداة، ووجه الشبه، في محاولةٍ للحاق ببوارق أفكارهم، ولمعاتِ خواطرهم، ممّا يدخلُ في تفسير شطحاتهم يقول أبو يزيد البسطامي في إحدى شطحاته: (الصوفيةِ أطفالٌ في حجر الحق)[1]، فهذه صورة موجزة تحتمل الكثير من التأويل، فضلاً عن طرافتها وجِدّتها. وشطحات البسطامي مليئة بالصور التشبيهية من مثل (روح المؤمن كالمصباح في زجاجة تضيء في الملكوتِ)[2]، و(الحق مثل الشمس مضيء إذا نظرَ إليه أيقنَ به فمن

طلبَ البيان بعد البيان، فهو في الخسران)[3]، و(انسلخت من نفسي كما تنسلخ الحيّةُ من جلدها)[4].

التشبيه بطبيعته لونٌ بياني يتمتع بنشاط أدبي مميّز، وبلاغةٍ ووضوح، والتشبيه الصوفي يتمتّع فضلاً عمّا سبق، بدلالةٍ رمزية، فالمعنى القريب في التشبيه ليس هو المعنى المقصود، بل المعنى البعيد القادم من خصبٍ فكريّ، وفيضٍ عاطفي، وهو المعنى الذي أسّس عليه الصوفيون تجربتهم كاملةً، وهو المعنى ذاته الذي اكتشفه الجرجاني، ونادى به، فطوّر نظرة النقد العربي إلى التشبيه، وأرجعَ فاعليته ونشاطه الجمالي إلى العناية الكبرى بالغموض، فبعدَ أن كان موطن جمالية التشبيه مادياً محسوساً، أصبحَ موطن جماليته كامناً في التجريد والغموض، يقول: (المعنى الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهة النظر)[5].

تعد الصوفية على صعيد الصورة التشبيهية ثورة، لأن الصوفية لم تأبه للشرط الجمالي (المقدس) الذي وضعه النقد القديم، وهو صحة المعنى والمقاربة في التشبيه، بل اخترعت شرطيها الفنيين الجديدين؛ وهما الاستعارة، والتخييل، فعليهما تتأسس التجربة الصوفية ومنهما تستمد قيمة فنية كبرى، قوامها نشاط جمالي مميز، يعتمد على المبالغة والإغراق والغرابة في خلق المعنى، فالاستعارة

(١) النور من كلمات أبي طيفور ١٧٣.
(٢) النور من كلمات أبي طيفور ١٧٦.
(٣) النور من كلمات أبي طيفور ١٣١.
(٤) النور من كلمات أبي طيفور ١٠٠.
(٥) أسرار البلاغة ١٥١.

في النص الصوفي تجاوزت مفاهيم الزينة، والمشابهة، والإيضاح، والتشخيص، والتجسيم، والإشارة، فهي فضلاً عن قيامها بهذه الوظائف التقليدية أصبحت رمزاً وتأويلاً، ورابطاً بين المضمون وشكله، وبين المعنى ولفظه، وأصبحت جدلاً مع الواقع من أجل تغييره، وتحويله إلى أسطورة موجزة الشكل، مسهبة المضمون، فالنشاط الجمالي للاستعارة يأتي من جمعها بين الإيجاز والإخفاء، وقد واكب الجرجاني هذا التطوّر أيضاً، فنظر وقعد له، يقول: (اعلم أن من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسناً)[١].

التجربة الصوفية استعارة في ذاتها، فالصوفي يستعير من قدرات الذات الإلهية وصفاتها، فهو ينسب إلى نفسه الكرامات (القدرة على التأثير في الموجودات)، كما ينسب إلى نفسه أيضاً (الكشف عن الغيب)، و(العروج إلى السماء)، وهذه الكرامات تكاد تقابل المعجزات التي يجترحها الأنبياء، ومن معين استعارة الصوفية الكبرى، تفيض استعارات لغوية فنية كثيرة، إذ تتكرر في النصوص الصوفية استعارات مثل (عين الحق)، (وعين اليقين) يقول البسطامي: (نظرت إلى ربي بعين اليقين، ونظرت إليه بعين الحق)[٢]، فعين الحق، وعين اليقين هما عين البصيرة، ويقول البسطامي أيضاً: (من صدق في عين الجمع بالحرية كان لازماً بجوارحه على آداب العبودية وسره في مشاهدة الحق فإن كان في عين الافتراق فإنه يجمع جهد المجتهدين في عبوديته ويكون ذلك كالهباء)[٣]، فعين الجمع وعين الافتراق هما حال الاتحاد بالله تعالى، والافتراق عنه، ويستخدم النفري . أيضاً . استعارة (العين) في قوله (لمعرفة المعارف عينان تجريان، عين العلم، وعين الحكم)[٤]، فعين العلم وعين الحكم هما نبعان يجريان كنبعي الماء.

الاستعارة الصوفية تُجسّدُ المجرّد، وتُشخّص المفاهيم الذهنية، يقول البسطامي (النفس تنظر إلى الدنيا، والروح تنظر إلى العُقبى، والمعرفة تنظر إلى المولى)[٥]، فقد استعار للنفس والروح والمعرفة عيوناً تنظر بها وترى، وفي شطحةٍ أخرى يستعير للجنَّة لساناً فتتكلّم، وللنار قدرةً على الرؤية والمعرفة، وللنور قدرةً على إطفاء شرر النار، رغم ما نعرف عن النور من قدرة على التنوير، لا على

---

[١] دلائل الإعجاز ٣٠٣.
[٢] النور من كلمات أبي طيفور ١٧٥.
[٣] النور من كلمات أبي طيفور ١٨٣.
[٤] المواقف والمخاطبات ٨٤.
[٥] النور من كلمات أبي طيفور ١٨٤.



الإطفاء، ولكنّ الفكرة التي يريد إيصالها، هي أنّ النور أقوى من النار، يطفئها ولا ينطفئ. تقول الجنّة عن المؤمن الصديق (اللهم أدخل هذا العبد بين ساكني، فكانت الجنةُ طالبةً له دونه، وإذا رأته النار علمت أنّ نوره يطفئ شرَرَها فتعوّذت منه)[١]، إنّ استعارات البسطامي في هذا المثال تؤكد تثوير الصوفية للغة بعد تثويرها العلم والمفاهيم. وإخراج ذلك في بيانٍ جديد.

نعثر في مواقف النِّفَري على كمّ كبيرٍ من الصور الاستعارية، يقول النِّفّري: (الوقفة تعتق من رقّ الدنيا والآخرة، والصلاة تفتخر بالواقف كما يفتخر بها السائر)[٢]، فقد استعار للوقفة والصلاة وهي مفاهيم ذهنية، صفاتٍ من البشر هي القدرة على العتق والافتخار، ويقول النِّفَّري: (الواقف يأكل النعيم ويشرب الابتلاء)[٣]، استعار للنعيم صفة أنّه مأكول، وللابتلاء صفة أنّه مشروب (انظر إلى ذنوب من في الغطاء كيف تصعد... ثم انظر إلى عفوي كيف يتلقاها كلّها، ولا يدعها تصعد)[٤]، حيث استعار صفة القدرة على الصعود للغطاء، واستعار صفة التلقي للعفو.

إنّ استعارات النِّفَّري . بل صوره الفنيّة جُملةً . هي صورٌ ذهنية تعكسُ ميلاً نفّرياً نحو تجسيد المجرّد، وتشخيصه، وبثِّ الحياة فيه، لفتاً للانتباه إليه، وتقديراً لأهميته، وتأكيداً لأنّ المجرّد هو عالمٌ مُوازٍ لعالمنا. عالمٌ نعيش فيه أو يعيش فينا، ومن السذاجة إغفال دوره، فهو يتحكمُ في أفعالنا ورؤانا، وهذا يشيرُ إلى وظيفة هامة تؤدّيها الاستعارة، تحدّث عنها عبد القاهر الجرجاني (إنْ شئتَ أرتكَ المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنّها قد جُسِّمَتْ حتى رأتها العيون، وإنْ شئتَ لَطُفتَ الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانيةً لا تنالُها إلاّ الظنون)[٥].

موقف الموت هو أحد المواقف النِّفَّرية المبنيّة على الاستعارة وهذا هو نص الموقف: (رأيتُ الخوفَ يتحكّمُ على الرجاء، ورأيتُ الغنى قد صارَ ناراً ولَحِقَ بالنار، ورأيتُ الفقرَ خصماً يحتج ورأيتُ كُلّ شيءٍ لا يقدرُ على شيء، ورأيتُ

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١٣٦.
[٢] المواقف والمخاطبات ٧٥.
[٣] المواقف والمخاطبات ٧٥.
[٤] المواقف والمخاطبات ٢٧٠.
[٥] أسرار البلاغة، الجرجاني ٣٣.

الملك غروراً، ورأيت الملكوتَ خداعاً، وناديتُ يا علم، وناديتُ يا معرفة، ورأيتُ كل شيء قد أسلمني لكل شيء، ورأيتُ كُلّ خليقةٍ قد رهب مني، وبقيتُ وحدي، وجاءني العمل، فرأيتُ فيه الوهم الخفي والخفيَّ العابر...)[1].

النص ذو طابع قصصي واضح فهو بناء فنيٍّ متكامل، بداية ووسط وخاتمة وشخصيات هي (الخوف)، و(الرجاء)، و(الغنى)، و(الفقر)، و(الأشياء)، و(الخليقة)، و(العمل)، و(النِّفَّري)، شخصية الراوي والبطل معاً، أمّا الأحداث في القصة فهي تحكم الخوف، واستسلام الرجاء، وتحوّل الغنى ناراً، واللحاق بها، واحتجاج الفقر، وغرور الملك، وخداع الملكوت، وعدم إجابة العلم والمعرفة، رغم نداء النِّفَّري لهم بأداة النداء القريب (يا)، وهروب الخليقة، وبقاء النِّفَّري وحيداً، ومجيء العمل، ورؤية النِّفَّري للوهم...، والنص مشحونٌ بالمشاعر العاطفية، لكنّ الصياغة، شعور تعجب من هزيمة الرجاء أمام الخوف، وهزيمة الفقر أمام الغنى، وحزن على الهزيمتين، ومن ثم زهدٌ بالملك والملكوت المغرورين الخادعين، والاستسلام لخياره الصوفي، وهو متابعة السير إلى الله.

إنّ المجرّد في النص هو عالمٌ حقيقي يُبشر به النِّفَّري، والمعرفة التي يُحصلّها الواقف (العارف الواصل) هي معرفة حقيقية لا مجازية، فالتجربة التي يعيشها النِّفَّري يرفضُ تسميتها مجازاً أو تشبيهاً لأنّها بالنسبة إليه حقيقة (الواقف لا يعرف المجاز وليس الكاف تشبيهاً، هي حقيقة أنتَ لا تعرفها إلا بتشبيه)[2].والميلُ الصوفي نحو تجسيد المجرّد يعكس نظرةً خاصة نحو (الجسد) فعلى الرغم من الروحانية والتأله اللذين يَسِمان الصوفية فإنّها تُكِنُّ تقديراً عالياً للجسد (الجسد أنّه حدٌّ كونيّ إنّه التجسّم، التترّب، التجرّد، التألّه، الجسد حتى في جانبه الغريزي طريق إلى المعرفة الإنسانية التي لابُدَّ منها لتلقي المعرفة الإلهية، كأنّ الجسد يأخذ مكان القلب، والقلب يأخذ مكان الجسد فعند الصوفيين: جسم الإنسان منبسط إلى منتهى قلبه والجسد نوع آخر من الروح وهو لا نهائي كالقلب)[3].

ولا يخلو النثر الصوفي من التعبير بالكناية؛ لأنّها قيمة مزدوجة الدلالة، فهي فضلاً عن معناها الأول الظاهر، تُلزمُ معنى ثانياً باطناً يمكن استشفافه، يرى

---

(١) المواقف والمخاطبات ٩٩.

(٢) المواقف والمخاطبات ١٠٢.

(٣) النظام والكلام، أدونيس ٢١٠.



الجرجاني (أنّه لمّا كنّيتَ عن المعنى زدتَ في ذاته، بل المعنى أنّك زدتَ في إثباته، وليس المقصود من الكناية معاني الكَلم المفردة، بل إثبات معاني هذه الكلم لمن تثبت له ويُخبرُ بها عنه)[١].

(الكناية أبلغُ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح)[٢]، هذا هو رأي الجرجاني، نجده مترجماً حرفياً، ومُنفّذاً بتقنية فنية فريدة في الأدب الصوفي خاصة الشطح؛ فالشطح هو كناية، لأنّ الصوفيين ينسبون الكلام المقول بالشطح إلى الله، فالشطحات التي كُفِّرَ الصوفيون بسببها كشطحة الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا　　نحن روحان حللنا بدنا

فإذا أبصرتني... أبصرتَه　　وإذا أبصرتَه أبصرتَنا

روحهُ روحي وروحي روحُه　　مَنْ رأى روحين حلّت بدنا[٣]

وشطحة البسطامي: (ليس في البيت غير الله)[٤]، و(سبحاني ما أعظمَ شأني)[٥]، هي كلمات قيلت في حال الاتحاد بالله، وفناء الصوفي، وبقاء الله، ومن ثمَّ فالشطحات في التأويل الصوفي هي كناية عن كلام الله، أو على الأقل كناية عن إحساس الصوفي بالله.

ويتميّز الكثير من الشطحات بكونها كناياتٍ في ذاتِها كما في شطحةٍ للبسطامي التي يقول فيها: ("خضنا بحراً وقفت الأنبياء بساحله"، ففيها كناية عن الفرق بين الأنبياء والأولياء، فالبحر بحر الحقيقة، يخوضه الأولياء، بينما الساحل هو ساحل الشريعة، وقد وقف عنده الأنبياء (الفرق بين النبي والوليّ أنّ النبي مُكلَّفٌ بمهام عملية في حين ليس للولي إلا مهامٌ نظرية أو علمية، فللولي العلم وللنبي العمل، وليس في هذا غَضٌّ من مكانة النبي لأنّه بمحمدρ انتهت دورة بعثة الأنبياء وبدأت بعثة الأولياء)[٦]، وفي شطحةٍ أخرى يُكنّي أبو يزيد عن الزهد في الدنيا، والجوع إلى الحق (قيل لأبي يزيد: بأي شيء وجدتَ المعرفة؟ قال

---

[١] دلائل الإعجاز ٥٥.
[٢] دلائل الإعجاز ١١٤.
[٣] تراث الحلاج ١١٤.
[٤] النور من كلمات أبي طيفور ١٦٦.
[٥] النور من كلمات أبي طيفور ١٠١.
[٦] شرح شطحات البسطامي ١٨٩.

بنفسٍ عريانة، وبطنٍ جائعٍ عن الكل)[١].

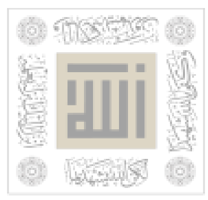
إنّ معظم الكنايات الصوفية كناياتٌ رمزية، تبدو كأنّها صيغت لتُحقِّق الشرط الجمالي الذي وضعه الجرجاني للكناية حين قال: (الكناية بقرينة صريحة أقل جمالاً من قرينة الرمز، وإنّ الصفة إذا لم تأتكَ مُصرَّحاً بذكرها، ولكن مدلولاً عليها بغيرها كان ذلك أفخم لشأنِها وألطف لمكانِها)[٢].

ليس البديع الموجود بكثرة في النثر الصوفي تشكيلاً جمالياً فنياً وحسب، فهو أيضاً ظاهرة لغوية ذات مرجع فكري فلسفي هو الجدل الذي وُسِمَ به المذهب الصوفي، ففي الرؤية النِّفَّرية مثلاً يخاطبُ الله النِّفَّري في أحد المواقف: (إنْ لم ترني من وراء الضدّين رؤية واحدة لم تعرفني)[٣]، فهناك طرفان ضدّان لعلّهما ـ في أقرب تأويل ـ الله والإنسان، وحتى تتحقق الرؤية الإنسانية لله، وتصحَّ، يجب أن تتجاوز هذه الثنائية الضديّة باتحاد الطرفين، وفناء (الإنسان) في (الله)، وهذه الثنائية هي منبع الثنائيات الصوفية المُعبّرة عن جدل الأضداد المتقابلة، المتنافية، الهادفة إلى التحرر من التضّاد، فالتضّاد عبودية ورغبة الصوفي هي التحرر من هذه العبودية إلى الألوهية، والمطلق، والأبدي عبرَ نوافذ العلم والمعرفة والرؤيا واللغة، يُعرّف القشيري هذه الحرية: (الحرية هي ألا يكون العبد (الإنسان) تحت رقّ المخلوقات، ولا يجري عليه سلطان المكوّنات)[٤]، وهي المعنى الكامن خلف جدل الأضدّاد من جانب المضمون، ومن ثمّ خلف الطباق من جانب الشكل، فمعنى الجدل هو الذي استدعى شكل الطباق، فالطباق شأنه شأن سائر ألوان البيان والبديع ـ قوامه المعنى ـ حسب الجرجاني: (أمّا التطبيق وسائر أقسام البديع فلا شبهةَ أنّ الحُسن والقبح لا يعترض الكلام بهما إلا من جهة المعاني خاصة، والتطبيق (الطباق) أمرُه أبين، وكونه معنوياً أجلى وأظهر فهو مقابلة الشيء بضدّه)[٥].

ولوصف الحرية التي ينشدها الصوفيون، تمّ التحرر ـ أيضاً ـ من اللغة القديمة التراثية، وتكلموا بلغةٍ جديدة قوامها الطباق الذي لم يكن مجرد تزيين، أو

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١٤٤.
[٢] دلائل الإعجاز ٢١٤.
[٣] المواقف والمخاطبات ١٠٤.
[٤] الرسالة القشيرية ٤٦.
[٥] أسرار البلاغة، الجرجاني ١٥.




محاكاة لمعنى قريب مباشر، بل كان تتمةً صياغة أدبية لمذهب صوفي فلسفي الطابع، ولذلك وُظِّفتْ في النثر الصوفي سائر أنواع الطباق، وهي: طباق الأسماء مثل: (يا عبدُ أنا العزيز القادر، وأنتَ الذليل العاجز يا عبدُ أنا العليم الغافر، وأنت الجاهلُ الجائر)[1]، وطباق الأفعال مثل: (يا عبدُ ناجني على بُعدِك وقربِك، واستعنْ بي على فتنتك ورشدك)[2]، وطباق السلب والإيجاب: كالنفي والإثبات (لم أزل أبكي حتى ضحكت ولم أزل أضحك حتى صرتُ لا أضحك ولا أبكي)[3]، فالبكاء جهل والضحك معرفة.

وقد صاغ النِّفّري الطباق في قوله: (يا عبدُ تُب إليّ...) بالتفاتٍ من الماضي أكره، وضمير المتكلم إلى المضارع تحب، وضمير المخاطب، وصاغ طباقاً آخر في السطر ذاته بين حرفي جر متصلين بضميرين متطابقين، هما ضمير التكلم، والخطاب (إليّ) و(لك)، وفي المثال التالي: (يا عبدُ ناجني...) صاغ طباقاً آخر صياغة مختلفة، فبعدَ أن كان في السطر الأول فصل بين الجملتين المتطابقتين، صاغ الطباق في السطر الثاني بأن وضعهما متتاليين دون فاصل؛ على (بُعدِك وقربِك)، و(فتنتك ورشدك)، وتتالت الطباقات بين (العزيز) و(الذليل)، و(القادر والعاجز)، وبين (العليم والجاهل)، وبين (الغافر والجائر)، وهذه كلها طباقات عفوية، لأنّها واقعية وصحيحة في مرجعها الفكري، فليس هناك ابتداع في معاني هذه الطباقات، لأنّ العزّة، والعلم، والقدرة، والغفران، لله تعالى، والذل، والجهل، والعجز، والجور للإنسان، فالصفات الإلهية في طرف، والصفات الإنسانية في طرفٍ مقابل وهذا بحدّ ذاته طباق، وطباق النِّفّري غير مصنوع أو مُتكلّف، إنّه عفويٌّ يتبع المعنى، والأفكار التي ينبثق منها (بدليل النص المثال)، فبعد الطباقات السابقة جاء في النص جزءٌ يخلو تماماً من الطباق هو: (يا عبدُ أنا المُتعرّف بما دللت، وأنا الدليل ببيان ما استعبدت، يا عبدُ أنا الرقيب بما أهيمن وأنا المهيمن بما أحيط، يا عبدُ أنا الجبّار بما حويت، وأنا القريب بما استوليت، يا عبدُ أنا الشهيد بما فطرت، وأنا الرحيم بما صنعت، يا عبدُ أنا العظيم فلا تصمد صمدي الأمثال، وأنا الرفيع فلا تتصل بي الأسباب يا عبدُ أنا الوفي بما وعدت

---

[1] المواقف والمخاطبات ٢٦٠.
[2] المواقف والمخاطبات ٢٦٠.
[3] النور من كلمات أبي طيفور ١٥٢.

وزيادة لا تبيد، وأنا المتجاوز عمّا تواعدت وحنانٌ لا يميد)[1]، ففي هذا الجزء من النص ليس هناك أيُ قسرٍ للكلمات على الطباق رغم حفاظ النص على سويته الفنية بالسجع، وتقسيم الجمل وتشابه بعضها، وتساوي بعضها الآخر، وتشابه الكلمات في أوزانها، والأساليب في طريقة صياغتها (الابتداء بالنداء، والعطف بالواو والنفي بلا...).

وفي شطحات البسطامي طباقات هامة، مثل (جنّني بي فمتّ، ثُمّ به فعشت، ثمّ جنّني عنه فعشت، ثم جنّني عني وعنه فغبت، ثم أوقعني في درجة الصحو وسألني أحوالي، فقلت: الجنون بي فناء، والجنون بك بقاء، والجنون عنّي وعنك ضياء)[2]، وشطحة أخرى هي: (كنتُ أطوف حول بيت الله الحرام فما إن وصلت إليه حتى رأيتُ البيتَ يطوف حولي)[3]، و(لم أزل أسوق نفسي إليه وهي تبكي حتى ساقتني إليه وهي تضحك)[4]، و(هذا فرحي بك وأنا أخافك فكيف فرحي بك إذا أمنتُك)[5].

وتُؤَلّف نصوصٌ نثرية صوفية كاملة لإبراز قيمة الطباق فنيّاً، والقدرة الفنية والفكرية لهذا اللون البديعي على ترجمة المعاني الصوفية المغلقة، فالطباق بأنواعه وأشكاله يخلقُ تعبيراً لغويّاً جديداً، هو التقابل بنوعيه: المعجمي: بين الألفاظ المتطابقة المتضادة في معانيها، والسياقي: أي المضمون الفكري للطباق ودوره في أداء المعنى كما في موقف (المحضر والحرف).

(وقال لي: النعيم كُلّه لا يعرفني، والعذاب كُلّه لا يعرفني.

وقال لي: لو عرفني النعيم انقطع بمعرفتي عن التنعيم.

ولو عرفني العذاب انقطع بمعرفتي عن التعذيب.

وقال لي: العلم المستقر هو الجهل المستقر.

وقال لي: إنّما توسوس الوسوسة في الجهل وإنّما تخطر الخواطر في الجهل.

---

[1] المواقف والمخاطبات ٢٦٠.
[2] النور من كلمات أبي طيفور ١٨٤.
[3] النور من كلمات أبي طيفور ١٠٠.
[4] النور من كلمات أبي طيفور ١٢٧.
[5] النور من كلمات أبي طيفور ٨٩.

وقال لي: تحمل إليَّ معك ما عرفتَ وما أنكرت، وما أخذتَ وما تركت.

وقال لي: معناك أقوى من السماء والأرض.

وقال لي: معناك يُبصرُ بلا طرفٍ ويسمع بلا سمع.

وقال لي: معناك لا يسكن الديار، ولا يأكل الثمار.

وقال لي: معناك لا تحيط به الألباب، ولا تتعلق به الأسباب.

وقال لي: أنا القريب بلا بيان قرب، وأنا البعيد بلا بيان بُعد.

وقال لي: أنا الظاهر لا كما ظهرت الظواهر، وأنا الباطن لا كما بطنت البواطن)[1].

فالطباق بين (النعيم والعذاب) وبين (العلم والجهل) و(ما عرفت وما أنكرت) و(وما أخذتَ وما تركت)، و(السماء والأرض)، و(القريب والبعيد)، و(الظاهر والباطن)، طباق يمنح للنص المعنى الذهني، والتلوين العقلي، فضلاً عن الإيقاع والموسيقى الناجمة عن حركة التضاد المتكرّر، مضافاً إليها حركة الجناس، وانتقالها من كلمة إلى أخرى من (توسوس) إلى (الوسوسة)، و(تخطر الخواطر)، كما يُضاف إلى كل ذلك الإيقاع الذي تمنحه حركة التشابه، والتقسيم، والتساوي، والسجع في الجمل.

أمّا الجناس فهو الوجه اللغوي الآخر للطباق، وما لم يتحقق بالطباق على صعيدي اللغة والفكر يُحقّقه الجناس، فإذا كان الطباق فصلاً فالجناس وصلٌ، وإذا كان الطباق فرقاً وبُعداً، فالجناس جمعٌ وقرب، فقد كان الحل بالنسبة لتناقض المتناقضات هو الجمع بينها والاتحاد، فالطباق والتضاد هو الصراع، والجناس هو حل الصراع، هو السلام، والأمان، والطمأنينة، هو ألفة اللفظة إلى اللفظة، وتشابه الحروف إلى حدِّ الانسجام شبه الكامل، هو توحدُ صوتين مختلفين، فإذا كان الطباق يُمثِّلُ ثنائيةً معنوية، فالجناس يُمثِّلُ لفظية صوتية، تتوافق فيها الصورة اللفظية بين كلمتين، ومن ثم فالطباق هو المعنى المضمون، والجناس هو اللفظ الشكل.

في الطباق تضّادٌ في معنى اللفظتين المتطابقتين كالسماء والأرض، والموت والحياة، والحزن والفرح... الخ،، لكن في الجناس لا يقع المعنى في حيِّز التضاد،

---

[1] المواقف والمخاطبات ١٧٨.



بل في حيّز الاختلاف فقط كما في مثال النِّفّري (يا عبدُ إنْ لم أنشر عليك مرحمة الرحمانية لطوتكَ يدُ الحدثان عن المعرفة، يا عبدُ إنْ لم تُنرْ لك أنوار جبروتي لخطفتكَ خواطفُ الذلّة وطمستكَ طامساتُ الغيار)[1]، فالجناس بين (مرحمة) و(الرحمانية)، وبين (خطفتك) و(خواطف) وبين (طمستك) و(طامسات) ، صيغ بطريقة جديدة؛ لأنّ مصدر الكلمتين المتجانستين واحد أمّا الوزن الصرفي والصياغة فمختلفان، نجدُ مرحمةً على وزن (مفعلة) و(الرحمانية) على وزن (الفعلانية)، ونجد خطفتكَ وطمستك على وزن (فعلتكَ)، والطامسات والخواطف على وزني الفاعلات والفواعل.

الطباق في الصوفية هو السرُّ الخجول، بينما الجناس هو العَلَنُ الجريء، كما في مثال البسطامي: (ودّهُ ودّي، وودّي ودّهُ، وعشقهُ عشقي، وعشقي عشقهُ، حبهُ حبي، وحبي حبُهُ، جاء سَيْلُ عشقه فأحرق الماءَ دوني)[2]، فالسر هنا طباق هو تضاد الطبيعتين الإلهية والإنسانية، وقد باح البسطامي بهذا السر عن طريق الجناس، ولم يكتفِ الجناس بالبوح بل حوّل طبيعة الطباق جناساً، والفراق لقاءً، والفصلَ وصلاً، لكنّ مفارقةً تحدث هي أنّ البسطامي يُكرّرُ الجناس بطباقٍ لغوي . إذا صحّ التعبير . حيث يعكس البسطامي الجملة، ويؤكد معنى الحب، ليس بالجناس وحده، بل الترادف أيضاً؛ فالحب والود، والعشق، والاتحاد كلها مترادفات، كما أردف الجناس بصورةٍ استعاريةٍ طريفة، هي (جاء سيلُ عشقه فأحرق الماء) لأنّ الماء يُطفئ وهو غير قابل للاحتراق، لكنّ مهمّة البسطامي هي مهمة صوفية بامتياز، وهي تحقيق المستحيل، والتبشير بفكرٍ ولغة أميز ما فيهما فعلُ الصدمة.

يُرجع الجرجاني حُسن الجناس إلى المعنى أيضاً، وإلى العفوية، فموقع المعنى من العقل، ومجيء الجناس عفويّاً دون تكلّف، هما الشرطان اللذان يضمنان جودة الجناس وجماله (إنك لا تستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنييهما من العقل موقعاً حميداً، إنّ ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمرٌ لم يتم إلا بنصرةِ المعنى إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسنٌ، ولما وُجِدَ فيه إلا معيب)[3].

الجناس لونٌ بديعي يتمتعُ بطاقاتٍ فنية، وقيمٍ تعبيرية فضلاً عن تكوين

---

[1] المواقف والمخاطبات ٢٠٦.

[2] النور من كلمات أبي طيفور ١٤٠.

[3] أسرار البلاغة ١٥.



الدلالة، والتأثير في أسلوب الصياغة، والميزة الإيقاعية، والنضج الذي يمنحه المعنى، في طاسين السراج يقول الحلاج: (سراجٌ من نور الغيب بدا، وعاد، وجاوزَ السُرج، وساد، قمرٌ تجلّى من بين الأقمار، كوكبٌ بُرجه في فلك الأسرار، سمّاه الحقُّ (أميّاً) لجمع أمّته، و(حرميّاً) لعظم نعمته، و(مكيّاً) لتمكينه عند قربته... حضرَ فأحضرَ... أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نورٌ أنور وأظهر وأقدم في القدم سوى نور صاحب الحرم... هو الذي أخبرَ عن النهاية والنهايات، ونهاية النهاية، فوقه غمامة برقت، وتحته برقة لمعت، وأشرقت، وأمطرت، وأثمرت، العلوم كلُّها قطرة من بحره، الحِكَم كلُّها غَرْفَة من نهره، الأزمان كُلّها ساعة من دهره...)[1].

ففي نصٍ قصيرٍ نسبيّاً، هو النص السابق، أربعة عشر جناساً، هي (سراج وسرج)، و(قمر وأقمار)، و(أميّاً وأمته)، و(حضر وأحضر)، و(عرفه وعارف)، و(أنواره ونوره)، و(أقدم والقدم)، و(همّته والهمم)، و(قبْل والقبل)، و(بعد والبعد)، و(النهاية والنهايات)، و(برقة ورقت)، و(علمه وعالم)، و(حِكَم والحكماء)، فالنص يكشف عن ولع الحلاج بالجناس، كما يكشف عن كون الجناس يتحرك بتحريض المعنى، وهذا يؤكد عفويته أيضاً.

أما السجع: فقد أولاه النقّاد اهتماماً بالغاً، حتى تحوّل عند بعضهم من صفةٍ بلاغيةٍ إلى نوعٍ أدبيٍ، فكُنّا نقرأ في تقسيم الفنون (السجع) إلى جوار (النثر)، لكنّ اتجاهاً نقدياً آخر حلّ المشكلة بتقسيم النثر ذاته صنفين، هما النثر المُسجّع، والنثر المُرسل، والنثر الصوفي نثر مسجوع، يرى الدكتور عمر الدَّقاق أنّ (السجع هو (التعبير المقيّد) عكس التعبير المرسل (الحُرّ)، وهو يكثر في المواقف العاطفية الوجدانية، مثل الابتهال والدعاء)[2]، ما ينطبق على النص الصوفي، فهو نصٌ عاطفي وجداني، والابتهال والدعاء هما من المعاني التي يُنشَأ من أجلها.

يؤكد قدامة بن جعفر في (نقد النثر) أهمية (السجع) فيجعله من أوصاف البلاغة، لكنّه يضعُ له شروطاً؛ هي اختيار الموضع، والعفوية لا التصنّع ولا التكلّف، وملاءمة النص حسب طوله، أو قصره يقول: (ومن أوصاف البلاغة السجع في موضعه، عند سماح القريحة به، وأن يكون في بعض الكلام لا في

---

[1] تراث الحلاج ١٦٥.
[2] ملامح النثر العباسي ٢٥١.



جميعه، فإنّ السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر)[١].

وتلتقي شروط قدامة مع شروط يضعُها ابن الأثير، وهي أيضاً الاعتدال، والبُعد عن التكلّف والتعسّف يقول: (أمّا إذا كان محمولاً على الطبع فإنه يجيء في غاية الحسن، وهو أعلى درجات الكلام)[٢]، ويُفضّلُ ابن الأثير السجع القصير على الطويل (والسجع القصير هو أن تكون كل واحدة من السجعتين مؤلفة من ألفاظ قليلة، وكُلّما قَلّت الألفاظ كان أحسن، لقُرب الفواصل المسجوعة من سمع السامع، وهذا الضربُ أوعرُ السجع مذهباً، وأبعده متناولاً)[٣] هذا، فضلاً عن تنبيه مُهم سجّله ابن الأثير، وهو أنّ السجع لا يُقصَد لذاته بل لما يمنحه من جمال (السجع ليس مطلوباً لذاته، أي لتواطؤ الفواصل على حرفٍ واحد فقط، بل ينبغي أن تكونَ الألفاظ المسجوعة حادّةً حُلوةً طنّانّة رنّانة، لا غثّة وباردة أي إنّ صاحبها يصرف نظره إلى السجع نفسه من غير نظر إلى مفردات الألفاظ المسجوعة)[٤].

إنَّ قراءة معظم نصوص النثر الصوفي تُذكّر بالشروط السابقة، كالطواسين للحلاج فهي نصوص نثرية مسجوعة، تتميّز بتوزيعٍ صوتي للكلمات المسجوعة، والفواصل المتواطئة على حرفٍ واحدٍ، أو أكثر في نهاية الفاصلة، مع تكراره، كما تتميز بتعادل الجمل المسجوعة ما يخلقُ إيقاعاً مميّزاً جعلَ من نصوص الطواسين نصوصاً متفردة قابلة للغناء كأنها الشعر، من طاسين السراج ما يلي: (سراجٌ من نور الغيب بدا، وعاد، وجاوز السرج وساد، قمرٌ تجلّى من بين الأقمار، كوكبٌ برجه في فلك الأسرار...الخ) فالسجع سببٌ هام للإيقاع، عن طريق تكرار الحروف في نهايات الجمل المسجوعة، والمُقسّمة إلى أقسام متساوية غالباً، ومتلائمة، فضلاً عن جرس الفواصل المتشابهة الذي يساهم في تأكيد المعنى، وضبطه، ووضع حدود عقلية ونفسية واضحة له، فالسجع يمنحُ الأفكارَ شكلاً مُنظّماً إذ يصبُّها في قوالب ويحميها من التبدّد والتناثر، تبرز جمالية السجع في نص البسطامي التالي: (بك أدلُّ عليك، ومنك أصلُ إليك!، ما أطيبَ واقعات الإلهام منك على خطرات القلوب، وما أحلى المشي إليك بالأوهام في طرقات

---

[١] نقد النثر ١٠٧.
[٢] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ١٩٧.
[٣] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢٤٠.
[٤] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ٢٤٠.

الغيوب، اللهم ما أحسنَ ما لا يمكن للخلق كشفه، ولا بالألسنةِ وصفه)[١]، فالسجع في حروف الكاف في (عليك وإليك)، والميم في (الإلهام والأوهام)،والباء في (القلوب والغيوب) والهاء في (كشفه ووصفه)، وتواطؤ الفواصل المسجوعة على أكثر من حرف في بعض الكلمات (الألف والميم في الإلهام والأوهام) والواو والباء في (القلوب والغيوب) والفاء والهاء في كشفه ووصفه) يؤدي وظيفةً جمالية ومعنوية أساسية في النص، يُكمّلها تقسيم الجمل والمساواة بينها في عدد الكلمات، والتشابه في طريقة الصياغة، واستخدام أسلوب الإنشاء (التعجب) في (ما أحلى) و(ما أطيبَ) و(ما أحسن) الذي يشحنُ عاطفة البسطامي، ويصبُّها في فيضٍ وجداني يعجزُ عن وصف حُبِّ البسطامي لحبيبه (الله)، لكنّه يؤكد اللاحجم الهائل لهذا الحب، فضلاً عن صيغ الجموع (واقفات)، و(خطرات)، و(أوهام)، و(طرقات)، و(غيوب)، و(ألسنة)، ذلك إلى جانب صيغ المصدر (الإلهام)، و(المشي)، و(الكشف)، و(الوصف)، التي تمنح معنى العطاء والكثرة غير المحدودة.

التكرار: ظاهرةٌ بديعية أخرى ذات دورٍ في أداء المعنى، والتقديم الفني له، فالصيغة التكرارية تُسهم في تنظيم الإيقاع، وهي ثلاثة أنواع: تكرار معنوي، وتكرار لفظي، وتكرار ألفاظ (أسماء وأفعال)، مع تضاد، أو اختلاف في المعنى، والتكرار ظاهرة بلاغية في النثر الصوفي، ويمكن اتخاذ ما في (المواقف) و(المخاطبات) للنِّفّري أمثلةً بارزةً على التكرار، فالمواقف كلها تبدأ بصيغة تتكرر هي (يا عبد)، وهذه الصيغ صيغ أساسية خارجية تتفرّع منها صيغٌ تكرارية داخل الجمل، لكن النوع الأكثر توافراً في (المواقف) و(المخاطبات) هو النوع الثالث؛ أي التكرار اللفظي الذي يتضمنُ تضّاداً معنويّاً؛ إذ نعثر على أسماء، وأفعال تشترك في الأحرف، وفي الشكل اللفظي، لكنّها تنطوي على اختلافٍ في المعنى يصل أحياناً إلى درجة التضّاد، يقول النِّفَّري في موقف الوقفة:

(وقال العارف يعرف ويعرف، والواقف يعرف، ولا يعرف

وقال لي: احترق العلم في المعرفة، واحترقت المعرفة في الوقفة

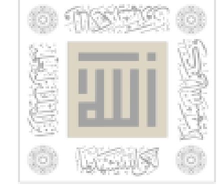
وقال لي: ليس في الوقفة واقف، وإلا فلا وقفة

وقال لي: وليس في المعرفة عارف وإلا فلا معرفة)[٢].

---

[١] النور من كلمات أبي طيفور ١٤١.

[٢] المواقف والمخاطبات ٧٨.

ففي هذا الموقف تتكرر الألفاظ (عرف) و(عارف) و(لا يعرف) و(المعرفة) و(احترق) و(احترقت)... الخ، تكراراً لفظياً لمعانٍ مختلفة، وأحياناً متضادة، فما من معنى يتكرر، لأنّه تكرار لفظي يختلف فيه المعنى من لفظٍ إلى آخر، ويستقل بنفسه، أو قد يُتممُّ المعاني التي سبقته، وهذا النوع من التكرار يكشفُ عن جانب إبداعي يتفرّد فيه النِّفَّري؛ وهو ابتكار معان جديدة، ليست في المعاني الصوفية المعروفة، فضلاً عن تقديمه تجليّات لغوية مختلفة لمذهبه الفلسفي الصوفي وهو (وحدة الشهود)، فهو يُقدّم صوراً متعددة لفكرةٍ واحدة، هي علاقة الإنسان بالله.

ونجدُ عند النِّفّري أيضاً تكراراً ينتمي إلى الاستطراد، والاسترسال في الفكرة بغية شرحها، وتوضيح أبعادها كما في موقف (ما لا ينقال).

(أوقفني فيما لا ينقال وقال لي: به تجتمع فيما ينقال

وقال لي: إنْ لم تشهد ما لا ينقال تشتَّت بما ينقال

وقال لي: ما ينقال يصرفك إلى القولية والقولية قول، والقول حرف، والحرف تصريف...الخ)[1].

ففي هذا النص تعبيرٌ عن فكرة واحدة بأساليب مختلفة، والفكرة هي أنّ الحقيقة لا تُقال، فاللامقول هو الحقيقي، وتفجّر الفكر في كتابة النِّفَّري هو تفجّر لغوي.

في نثر الحلاج . أيضاً . نعثر على ظاهرة التكرار، مثل تكرار الألفاظ، والأفعال في قوله: (في أحوال عزازيل أقاويل، أحدها أنه كان في السماء داعياً، وفي الأرض داعياً، في السماء داعي الملائكة يُريهم المحاسن، وفي الأرض داعي الأنس يُريهم القبائح)[2]، فهنا تكرار لكلمة (داعي)، وللفعل (يُريهم)، وتكرار لفكرة الدعوة فهي مرة في السماء، ومرّة في الأرض، وفي طاسين السراج للحلاج تكرار معنوي في قوله: (قمرٌ تجلّى من بين الأقمار، كوكبٌ برجُه في فلك الأسرار، أظهرَ بدره، طلع بدره من غمامة اليمامة، وأشرقت شمسه من ناحية تهامة، وأضاء سراجه من معدن الكرامة)[3]؛ لأنّ المعنى في الجمل السابقة يكاد يكون واحداً، ثم يتكرّر في النص ذاته معنى آخر هو معنى نور النبي، وتضاؤل العلوم

---

[1] المواقف والمخاطبات ١٢٢.
[2] تراث الحلاج ١٧٩.
[3] تراث الحلاج ١٦٥.



مقارنةً بعلمه في قوله: (فوقه غمامة برقت، وتحته برقة لمعت، وأشرقت، العلوم كلها قطرة من بحره، الحِكم كُلّها غرفة من نهره)[1].

وأيّاً كان نوع التكرار فهو يُؤثّر في المعنى، فيزيده تأكيداً، ويمنحه لوناً آخر، وزاوية نظر أخرى، ويُجمّله، فضلاً عن تأثيره في الإيقاع إذا كان توزيع الألفاظ متساوياً ومتلائماً، ومنحِه النَّصّ طابعاً أدبيّاً من خلال تنظيم الشكل الخارجي، أي مراعاة الأبعاد المكانية للألفاظ بحيث تسهم في توجيه المعنى، وفي مواكبة الصياغة للفكرة.

ويشبه التكرار لوناً آخر هو (اختلاف الصيغ واتفاقها)؛ فاختلاف الصيغ هو نقل الصيغة من هيئة إلى هيئة؛ كنقلها من وزن إلى وزنٍ آخر، أو من صيغة الاسم إلى صيغة الفعل أو العكس، أو نقلها من صيغة الماضي إلى المستقبل أو العكس، أو من الواحد إلى التثنية أو الجمع أو النسب الخ، ففي موقف (ما لا ينقال) للنِّفَّري:

(قال لي: ما ينقال يصرفك إلى القولية والقولية قول، والقول حرف، والحرف تصريف، وما لا يقال ينقال يشهدك في كل شيء تَعرُّفي إليه، ويُشهِدُكَ من كلِّ شيءٍ مواضعَ معرفتِه.

وقال لي: القول يصرف إلى الوجد، والتواجد بالقول يصرف إلى المواجيد بالمقولات.

وقال: أنا المُخبر عني لمن أشاء أن أخبره)[2].

ففي النص خمسة أمثلة لاختلاف الصيغ، فالمثال الأول هو اختلاف صيغة القول، وانتقالها من صيغة الفعل المضارع (ينقال) إلى صيغة الاسم والمصدرية (القولية والقول)، والمثال الثاني هو انتقال صيغة المصدر (تعرّف) إلى وزن آخر (المعرفة)، والمثال الثالث هو انتقال صيغة الاسم (ميل) إلى الفعل (تمِل)، والمثال الرابع هو اختلاف الوزن بين الوجد والتواجد والمواجيد، مع اتفاق الصيغ في أصلٍ واحد، والمثال الخامس هو انتقال الصيغة من الاسم (المخبر) إلى الفعل (أخبره)، فاختلاف الصيغ هو نوع من التكرار اللفظي، لكنه يرصد الاختلافات الدقيقة بين معاني هذه الألفاظ، كما يخلق حركةً في النص ويُلوّن الأسلوب.

---

[1] تراث الحلاج ١٦٦.
[2] المواقف والمخاطبات ١٢٢.



الفصل الرابع

دراسات تطبيقية
في نصوص نثرية صوفية

١ - (رؤيا أبي يزيد) لأبي يزيد البَسْطامي.

من كتاب (المعراج)[١]
لأبي يزيد البسطامي طيفور بن عيسى
(١٨٨-٢٦١هـ)

قال أبو يزيد البسطامي:

(رأيتُ في المنام كأنّي عرّجتُ إلى السموات، فلمّا أتيتُ إلى الدنيا فإذا أنا بطيرٍ أخضرَ، فنشرَ جناحاً من أجنحتهِ، فحملني عليهِ وطارَ بي حتى انتهى بي انتهائي إلى صفوف الملائكة، وهُمْ قيامٌ متحرّقةٌ أقدامُهم في النجوم يسبّحون الله بُكْرةً وعَشيّاً، فسلّمت عليهم، فردّوا عليّ السلام، فوضَعني الطيرُ بينهم ثمَّ مضى: فلمْ أزَلْ أُسبّح اللهَ تعالى بينهم، وأحمدُ الله تعالى بلسانهم، وهُمْ يقولون: هذا آدميٌّ لا نوريّ، إذْ لجأ إلينا وتكلّمَ معنا. قالَ: فأُلهِمتُ كلماتٍ، وقُلتُ: باسمِ اللهِ القادرِ على أن يُغنيَني عَنْكُمْ، ثُمّ لَمْ يَزَلْ يَعْرِض عليَّ مِنَ المُلْكِ ما كلَّتِ الألسنُ عَنْ نَعْتِهِ وصِفَتِه، فعلِمْتُ أنّه بها يُجرّبني.

ففي ذلك كنتُ أقولُ: مُرادي غيرَ ما تَعْرِض عليّ، فلم ألتفت إليها إجلالاً لحرمته، ثم رأيت: كأنّي عرّجتُ إلى السماء الثانية فإذا جاءني فوجٌ من الملائكة، ينظرون إليّ كما ينظر أهل المدينة إلى أمير يدخلها، ثم جاءني رأسُ الملائكةِ اسمه لاويذ، وقال: يا أبا يزيد: إنَّ ربّك يُقرِئك السلام، ويقول: أحببتَني فأحببتُك. فانتهى بي إلى روضةٍ خَضِرَة فيها نهرٌ، يجري، حولَها ملائكةٌ طيّارةٌ، يطيرون كل يوم إلى الأرض مئة ألف مرة، ينظرون إلى أولياء الله، وجوههم كضياء الشمس، وقد عرفوني معرفة الأرض؛ أي في الأرض، فجاؤوني وحيّوني، وأنزلوني على

---

[١] المعراج، القشيري ١٣٠، ١٣٣.



شط ذلك النهر، وإذا على حافتيه أشجارٌ من نور، ولها أغصانٌ كثيرة مُتدلّية في الهواء، وإذا على كلِّ غصنٍ منها وِكرُ طير؛ أي من الملائكة، وإذا في كُلِّ وِكْرٍ مَلَكٌ ساجِد.

ففي كُلِّ ذلك أقول: يا عزيزي مُرادي غيرُ ما تعرض علي، كنْ لي يا عزيزي جاراً من جميع المستجيرين، وجليساً من المجالسين؛ ثم هاج من سرّي شيءٌ من عطش نار الاشتياق، حتى إنَّ الملائكة مع هذه الأشجار صارت كالبعوضة في جنب هِمَّتي، كُلُّهم ينظرون إليّ متعجّبين مدهوشين من عِظَمِ ما يرونَ منّي. ثُمَّ لم يزلْ يعرض عليّ من المُلْك ما كَلّتِ الألسنُ عن نعتِهِ.

ففي كلِّ ذلك علمتُ أنّه بها يُجرّبني، فلم ألتفتْ إليه إجلالاً لحرمةِ ربي، وكنت أقول: يا عزيزي مُرادي غيرُ ما تعرض عليّ، فلمّا علم الله تعالى مني صدق الإرادة في القصد إليه، وتجريدي عمّن سواه، فإذا أنا بمَلَكٍ قد مدَّ يدَه فجذبني، ثمَّ رأيتُ كأنّي عرّجتُ إلى السماء الثالثة، فإذا جميعُ ملائكةِ الله تعالى بصفاتهم ونعوتهم قد جاؤوني ويُسلّمون عليّ، فإذا مَلَكٌ منهم له أربعةُ أوجهٍ: وجهٌ يلي السماء، وهو يبكي لا تسكنُ دموعُه أصلاً، ووجهٌ يلي الأرضَ ينادي: يا عبادَ الله اعلموا يومَ (الفراغِ)، (وفي راوية أخرى يوم الفزع) يوم الأخذ والحساب، وجهٌ يلي يمينه إلى الملائكة يُسبِّح بلسانِه، ووجهٌ يلي يساره يبعثُ جنودَه في أقطارِ السمواتِ يُسبِّحون الله تعالى فيها، فسلّمتُ عليه فرَدَّ عليّ السلام ثمّ قال: من أنتَ؟ إذ فُضّلتَ علينا، فقلت عبدٌ قَدْ مَنَّ الله تعالى عليه من فضله، قال: تريدُ أنْ تنظرَ إلى عجائبِ الله؟ قلت: بلى، فنشر جناحاً من أجنحته، فإذا على كلِّ ريشةٍ من ريشه قنديلٌ أظلمَ ضياءُ الشمس من ضوئها، ثم قال: تَعَالَ يا أبا يزيد، واستظل في ظِلِّ جناحي، حتى تُسبّح الله تعالى وتُهللّه إلى الموت، فقلت له: الله قادرٌ على أن يغنيني عنك، ثمّ هاجَ من سرّي نورٌ من ضياء معرفتي أظلمَ ضوؤها: أي ضوء القناديل من ضوئي، فصار المَلك كالبعوضة في جنب كمالي، ثم لم يزلْ يعرض عليّ من المُلك ما كَلّت الألسن عن نعته.

ففي ذلك علمتُ أنّه بها يُجرّبني، فلم ألتفتْ إلى ذلك إجلالاً لحرمتِه، وكنتُ أقول في كلِّ ذلك: يا عزيزي مُرادي غيرُ ما تعرض علي، فلمّا عَلِمَ الله تعالى منّي صِدْقَ الإرادة في القصد إليه، فإذا أنا بِملَكٍ مَدَّ يدَه فرفعني، ثُمَّ رأيتُ: كأنّي عرّجتُ إلى السماء الرابعة، فإذا جميعُ الملائكةِ بصفاتِهم وهيئاتِهم ونعوتِهم قد جاؤوني ويسلّمون عليّ، وينظرون إليّ كما ينظر أهلُ البلد إلى أميرٍ لهم في وقتِ الدخول، يرفعون أصواتَهم بالتسبيح والتهليل، من عِظَمِ ما يرون من انقطاعي



إليه، وقِلَّة التفاتي إليهم، ثمّ استقبلني مَلَكٌ يقال له: ينائيل، فمدّ يدَه وأقعدني على كرسيّ له موضوع على شاطئِ بحرٍ عجاج، لا ترى أوائلَه ولا أواخرَه، فألهِمْتُ تسبيحَه، وأُنْطقتُ بلسانِه، ولم ألتفتْ إليه، ثمَّ لم يزل يعرض عليّ من المُلك ما كلّتِ الألسن عن نعتِه.

ففي كلِّ ذلك علمتُ أنّه بها يُجرّبني، فلم ألتفتْ إليه إجلالاً لحرمته، وكنت أقول: يا عزيزي مرادي غيرُ ما تعرض علي، فلمّا علم الله تعالى منّي صدق الانفراد به في القصد إليه، فإذا أنا بمَلَكٍ مَدّ يدَه فرفعني إليه، ثُمّ رأيتُ كأنّي عرّجتُ إلى السماء الخامسة، فإذا أنا بملائكة قيام في السماء، رؤوسُهم في عَنانِ السماءِ السادسة، يقطرُ منهم نورٌ تبرقُ منه السمواتُ، فسلّموا كُلُّهم عليّ بأنواعِ اللغات، فرددتُ عليهم السلام بكل لغةٍ سلّموا عليّ، فتعجّبُوا من ذلك، ثم قالوا: يا أبا يزيد: تعالَ حتى تُسبّح الله تعالى وتُهلّلهُ ونُعينُك على ما تريد، فلم ألتفتْ إليهم من إجلالِ ربي، فعندَ ذلكَ هاجَ مِنْ سرّي عيونٌ من الشوقِ، فصارَ نورُ الملائكةِ فيما التمعَ منّي كسراجٍ يُوضَعُ في الشمس، ثُمَّ لم يزلْ يعرِض عليّ مِن المُلك ما كلّتِ الألسنُ عن نعتِهِ.

ففي كلِّ ذلك عَلِمتُ أنَّه بها يُجرّبني، وكنتُ أقول: يا عزيزي مرادي غير ما تعرض علي، فلمّا علم الله تعالى مني صدقَ الإرادةِ في القصدِ إليه، فإذا أنا بَمَلَكٍ مَدَّ يدَه فرفعني إليه، ثمَّ رأيتُ كأنّي عرّجتُ إلى السماءِ السادسة، فإذا أنا بالملائكةِ المشتاقين جاؤوني يُسلّمون عليّ ويفتخرون بشوقهم عليّ، فافتخرتُ عليهم بشيءٍ من طيرانِ سرّي، ثُمَّ لم يزلْ يَعْرِض عليّ من المُلْكِ ما كَلّتِ الألسنُ عن نعتِه.

ففي كلِّ ذلك علمتُ أنّه بها يُجرّبني، فلم ألتفتْ إليه، وكنتُ أقول: يا عزيزي مرادي غيرُ ما تَعْرِض عليّ، فلمّا عَلِمَ الله تعالى منّي صِدْقَ الإرادة في القصد إليه، فإذا أنا بِمَلَكٍ مدَّ يدَه فرفعني، ثمَّ رأيتُ كأنّي عرّجتُ إلى السماء السابعة، فإذا بمئة ألف صفّ من الملائكة استقبلني، كلُّ صفّ مثلُ الثقلين ألفَ ألفَ مرّة، مع كلّ ملكٍ لواءٌ من نور، تحت كلِّ لواءٍ ألفُ ألفُ مَلَك، طولُ كلِّ مَلَك مسيرةُ خمسمائة عام، وكان على مقدمتهم مَلَكٌ اسمُه بريائيل، فسلّموا عليّ بلسانهم ولُغتهم، فرددتُ عليهم السلام بلسانهم فتعجّبوا من ذلك، فإذا مُنادٍ ينادي: يا أبا يزيد: قِفْ قِفْ. فإنّكَ قد وصلتَ إلى المنتهى، فلم ألتفتْ إلى قولِهِ، ثُمَّ لم يزلْ يعرض عليّ من المُلكِ ما كلَّت الألسنُ عن نعته.

ففي كلِّ ذلك علمتُ أنّه بها يجرّبني، وكنتُ أقول: يا عزيزي مرادي غيرُ ما تَعْرِض عليّ، فلمّا عَلِمَ الله تعالى منّي صِدْقَ الإرادة في القصد إليه صيّرني طيراً،



كان كلُّ ريشة من جناحي أبعدَ من المشرق إلى المغرب ألف ألف مرة، فلم أزل أطيرُ في الملكوت، وأجولُ في الجبروت، وأقطعُ مملكةً بعد مملكة، وحُجُباً بعد حُجُب، وميداناً بعد ميدان، وبحاراً بعد بحار، وأستاراً بعد أستار، حتى إذا أنا بمَلَكِ الكرسي استقبلني، ومعهُ عمودٌ من نورٍ، فسلّم عليّ ثمَّ قال: خُذِ العَمود، فأخذتُه فإذا السموات بكلِّ ما فيها قد استظلّ بظلِّ معرفتي، واستضاء بضياء شوقي، والملائكةُ كلّها صارت كالبعوضة عند كمالِ هِمّتي في القصدِ إليه.

ففي كلِّ ذلك علمتُ أنّه بها يجرّبني، فلم ألتفتْ إليها إجلالاً لِحرمةِ ربي الله تعالى. ثُمَّ لم أزل أطيرُ وأجولُ مملكةً بعد مملكة، وحُجُباً بعد حُجُب، وميداناً بعد ميدان، وبحاراً بعد بحار، وأستاراً بعد أستار، حتى انتهيت إلى الكرسي فإذا قد استقبلني ملائكة لهم عيونٌ بعددِ نجومِ السموات، يبرقُ مِن كلِّ عينٍ نورٌ تلمعُ منه، فتصيرُ تلك الأنوار قناديلاً، أسمع من جوفِ كلِّ قنديلٍ تسبيحاً وتهليلاً، ثم لم أزل أطير كذلك حتى انتهيتُ إلى بحرٍ من نورٍ تتلاطمُ أمواجهُ، يُظلِم في جنبهِ ضياءُ الشمس، فإذا على البحر سفنٌ من نور، يُظْلِمُ في جنبِ نورِها أنوارُ تلك الأبحر، فلم أزل أعبرُ بحاراً بعد بحار، حتى انتهيتُ إلى البحرِ الأعظمِ الذي عليه عرشُ الرحمنِ، فلم أزلْ أسبحُ فيه حتى رأيتُ ما مِن العرْشِ إلى الثّرى من الملائكةِ الكروبيّين وحملةِ العرشِ وغيرِهم ممّن خلقَ اللهُ سبحانه وتعالى في السموات والأرض. أصغرَ مِنْ حيث طيرانِ سرّي في القصدِ إليه، من خردلةٍ بين السماءِ والأرضِ، ثمّ لم يزلْ يعرِض عليّ من لطائِف برّهِ وكمال قدرتهِ وعِظَمِ مملكتهِ ما كلّتِ الألسنُ عن نعتِه وصفتِه.

ففي كلِّ ذلكَ كنتُ أقولُ: يا عزيزي مُرادي في غيرِ ما تعرِض عليّ، فلم ألتفتْ إليها إجلالاً لحرمتِه، فلمّا علم الله سبحانه وتعالى مني صدق الإرادة في القصد إليه فنادى: إليّ إليّ، وقال: يا صفيّي ادنُ منّي، وأشْرِف على مُشرفاتِ بهائي، وميادينِ ضيائي، واجلسْ على بساطٍ قدسي حتى ترى لطائفَ صُنعي في آنائي، أنتَ صفيّي وحبيبي، وخِيرتي مِن خَلقي، فكنتُ أذوبُ عند ذلك كما يذوبُ الرصاص، ثمَّ سقاني شربةً من عينِ اللُطفِ بكأسِ الأُنسِ، ثمّ صيّرني إلى حالٍ لم أقدر على وصفِه، ثم قرّبني منه، وقرّبني حتى صرتُ أقربَ منه من الروحِ إلى الجسدِ، ثم استقبلني روحُ كُلِّ نبيٍّ، ويسلّمون عليّ ويعظّمون أمري ويكلّمونني وأكلّمهم، ثمّ استقبلني روحُ محمّدٍρ، ثمّ سلّم عليّ، فقال: يا أبا يزيد: مرحباً وأهلاً وسهلاً، فقد فضَّلكَ اللهُ على كثيرٍ من خلقِه تفضيلاً، إذا رجعتَ إلى الأرضِ أقرئ أمتي منّي السلام، وانصحهم ما استطعت، وادعُهم إلى الله عزّ وجل، ثمّ لم أزلْ



مثلَ ذلك حتى صرتُ كما كان من حيثُ لم يكن التكوين، وبقيَ الحقُ بلا كونٍ ولا بينٍ ولا أين، ولا حيثُ ولا كيف، جلّ جلالُه وتقدّست أسماؤه.

"رؤيا أبي يزيد" رؤيا منامية عرَّجَ فيها إلى السموات، قاصداً الله سبحانه وتعالى، كي يقيم معه إلى الأبد، ومعراجه معراج امتحان لنيّةِ أبي يزيد، إذ تُعرض عليه في كل سماء عطايا في غاية النفاسة، يغضُّ بصره عنها جميعاً، لأنّ مراده كان أنفس من تلك العطايا، وهو الوصول إلى ربّه.

وهذه الرؤيا هي أول معراج صوفي واضح، وهي مرحلة من مراحل تطور نص المعراج، من نصٍ تاريخي وديني إلى نص فنّي رمزي خيالي، فقد تخلّى نص البسطامي عن التقاليد التي عرفها المعراج التاريخي قبله، والتقاليد التي تمسّك بها المعراج الصوفي بعده؛ تخلّى عن تقليد التحضر للرحلة (التخلص من العناصر الأرضية "التراب، والماء، والنار، والهواء)، فاحتفظ بتكوينه البشري وفُضِّل على كثير من خلق الله، ودخل مباشرة في المعراج، ممّا يشفُّ عن اقتناع البسطامي، هو أنّ الذي ينال شرف العروج هو كائن أسمى من كون التراب والماء والنار والهواء، وفي السماء الأولى يقول الملائكة عن أبي يزيد: "هذا آدمي لا نُوري)، ويؤكّدُ هذا التخلّي أنّ معراج أبي يزيد هو رؤيا منام، لا تأليف، وقد قدّم البسطامي لرؤياه المعراجيّة بحرفِ التشبيه والتمثيل (الكاف) في "كأنّي" ما جعل رؤاه تقع بين اليقظة والنوم، مُعلّقةً مثله بين السماء والأرض في لحظة توتّر، كانت هي الذروة، ومنحت النص جماليات التشويق، والغموض، والسحر، والغرابة.

النّص ليس حقيقة، وليس كرامةً، إنّه حلم، وهو لا ينتمي إلى نوع أدبيّ سبقه، فهو وليد ذاته، كما هو وليد طريقة البسطامي في الفكر، والكتابة، والإيمان، والطقوس. كما تخلّى البسطامي عن تقليد اللقاء بأرواح الأنبياء في السموات السبع، لكنّه التقى بهم جميعاً في السماء السابعة قبل لقائه بالنبي محمدρ: فيكون بذلك احتفظ بتقليد اللقاء بروح النبي محمدρ، وتقليد العودة إلى الأرض للتذكير بالتشريع المحمدي، يقول له النبيρ: [يا أبا يزيد مرحباً وأهلاً وسهلاً، فقد فَضّلك الله على كثير من خلقهِ تفضيلاً إذا رجعت إلى الأرض، أقرئ أمتي مني السلام، وانصحهم ما استطعت وادعهم إلى الله عزّ وجل].

إنَّ أبرز التقاليد الخاصة بمعراج أبي يزيد لقاؤه الملائكةَ في كل سماء، واستقبالُهم له، ووصفُه لهم؛ ففي السماء الثانية يلتقي فوجاً من الملائكة، وفي مقدمتهم رأس الملائكة لاويذ الذي يُقرئه السلام من الله تعالى، ويبلغه منه رسالة حب موجزة: (أحببتني فأحببتك)، وفي السماء الثالثة يأتي جميع الملائكة ليسلّموا



على أبي يزيد، وبينهم ملك لـه أربعة وجوه، يرى البسطامي من عجائب الله عليه قنديلاً على كلِّ ريشة من ريش جناحيه، يُظلم ضوء الشمس من ضوء هذه القناديل، وفي السماء الرابعة . أيضاً . يأتي جميع الملائكة مع الملك ينائيل لتُسبّح وتُهلّل، وفي السماء الخامسة يلتقي ملائكةً قياماً رؤوسهم في عنان السماء السادسة، يقطر منهم نور تبرق منه السموات، سلّموا على أبي يزيد بأنواع اللغات، وفي السماء السادسة يلتقي مائة ألف صف من الملائكة، كلُّ صفٍّ مثل الثقلين ألف ألف مرة، مع كل ملك لواء من نور، تحت كل لواء ألف ألف ملك، طول كل ملك مسيرة خمسمائة عام.

وصف الملائكة . إذن . إضافة أدبيّة إلى التقاليد الأصلية للمعراج، واللقاء بهم تقليد انفرد به معراج أبي يزيد، فقد تصوّر أشكالاً خيالية للملائكة، أبرزُ ما في وصفه لها عددُها الهائل، (ألف ألف)، و(مئة ألف صف)، كلّ صفّ مثل الثقلين ألف ألف مرة، ميزتُها أنّها (طيّارة)، (تطير كل يوم إلى الأرض مئة ألف مرة)، وطبيعة تكوينها من النور (تتحرك أقدامهم في النجوم)، و(وجوههم كضياء الشمس)، و(نور الملائكة كسراج يُوضع في الشمس)، (على كل ريشة من جناحه قنديل يُظلم ضياء الشمس من ضوئها)، و(ملائكة يقطر منهم نور تبرق منه السماوات)، ووظيفتهم التسبيح، والتهليل، ونقل الوحي إلى البشر، كالملاك صاحب الوجوه الأربعة، فبينَ وجوهه وجه يلي الأرض يخبر عن يوم الحساب، ووجه يُسبّح، ووجه يبعث جنوده إلى أقطار السموات يُسبّحون الله. يرى الدكتور نذير العظمة في هذه الوجوه الأربعة أنها (تُمثّل طرائق مختلفة وتجارب معينة من فقه وزهد وعلم في المجتمع الإسلامي تُمجّد الورع والتقوى والعبادة وقوة الأعمال، وعجائب الله)[١].

وكانت المهمة الأبرز التي على الملائكة القيام بها، أثناء معراج أبي يزيد، هي تقديم المغريات لـه، وهي على التوالي: البقاء بين الملائكة، وسلام من الله، ورسالة حب، وروضة خضراء يجري فيها نور حولها ملائكة طيّارة، وعلى ضفتي النهر أشجار من نور، وعلى كل غصن وكر طير من الملائكة، وفي كلِّ وكر مَلكٌ ساجد، والبقاء في ظلّ جناح الملك صاحب الوجوه الأربعة، والإغراء ببلوغ سدرة المنتهى، غير أنّ مصير هذه الإغراءات كلّها كان إهمال أبي يزيد، وإحساسه بأنّها كالبعوضة، مقارنةً بهمّتهِ. وإجلاله حرُمة الله، ولذلك كان يُكرّر

---

[١] المعراج والرمز الصوفي ٢٦.



لازمته المعروفة: (لم يزل يعرض عليّ من الملك ما كَلّت الألسن عن نعتَهَ ووصفه، فعلمتُ أنّه بها يُجرّبني ففي ذلك كنتُ أقول: مرادي غير ما تَعرض عليّ)، وتتكرر هذه اللازمة كحركةٍ داخلية في النص، لتكونَ أساساً في بُنيته المعمارية التي تقسمُ المعراج إلى مراحل؛ حيث كل سماء من السموات السبع مرحلة، يخرج من امتحان ملائكتها ناجحاً، في تأكيد قصده إلى الله تعالى، فيرفعه ملك إلى السماء التالية، ومن غير هذه اللازمة لكان النص شكلاً ثابتاً للعاطفة والهمّة، غير أنّ الارتقاء من الأرض إلى السموات السبع سماءً فسماء، هو تدرّجٌ في المعرفة، وتطورٌ ونُضجٌ في علاقة البسطامي والله، يكمنان في تأكيد صدق عاطفة أبي يزيد، وتنوّع المكافآت الإلهية، إلى أن يبلغ المكافأة المقصودة، وهي (لقاء الله والاتحاد به)، وقد تكررت هذه اللازمة ليكونَ تكرارُها اتحاداً للبسطامي برغبته الصوفية اتحاداً لا فكاك منه.

ثمةَ بُعدٌ كامنٌ وراء تحوّل النص، من حلم يقظة إلى رؤيا منامية، هو أنّ الإنسان صورة عن الله الذي خلقه على مثاله، فأحبته الملائكة، وكرّمته، بعد أن أحبّه الله، وكرّمه، وعليه . إذن . ألا يسقط من هذه العلياء التي وهبتْ لهُ، بل عليه أن يرتقي، ليُصبح جديراً بالخَلق والخالق؛ يرتقي إلى سماء الحب، فسماء المعرفة، فسماء الكمال، فسماء الله.

الحب هو الذي قاد البسطامي إلى الله، لا تعاليم الأنبياء، فهو لم يلتقهم في سماواتهم، ولم يتعلّم منهم، فتجربة البسطامي مبنيّة على الحب، الذي منحه الحدس والإلهام بالعروج، لكنّه، وفي وضعه في إطار رؤية منامية، بدا وكأنه منحة إلهية، وفي طريق معراجه لم يرَ جحيماً ولا جنة، فهو لم يصفهما، ولم يأتِ على ذكرهما، فالجنة ليست ثواباً، والجحيم ليس عقاباً، والبسطامي لا يريد الجنة، إنّه يريد الله، يقول: "الجنّةُ لا خطرَ لها عند أهل المحبة، وأهل المحبة محجوبون بمحبتهم"[(١)].

وحب البسطامي لله ليس منّةً، إنّه شكر، فالله سبقَه إلى الحب، ذكره، وعرفه، وأحبّه، وطلبه، يقول أبو يزيد: (غلطتُ في ابتداء أمري في أربعة أشياء: توهمتُ أنّي أذكره وأعرفه وأحبه وأطلبه، فلمّا انتهيت، رأيتُ ذكره سبقَ ذكري، ومعرفته تقدمت معرفتي، ومحبته أقدم من محبتي، وطلبه لي أولاً حتى طلبته)[(٢)]. إنّه تبادل المحبة والامتنان والشُكر أدباً، وإجلالاً، من الله والإنسان كل منهما للآخر، بل إنّه السبق إلى فضيلة الحب التي يتبادلها الله والإنسان؛ ففي بداية المعراج،

---

(١) الصوفيون وأرباب الأحوال عبد العزيز السيروان ٢٨.
(٢) الصوفيون وأرباب الأحوال عبد العزيز السيروان ٢٩.

أرسل الله سبحانه إلى أبي يزيد رسالةً يقرئه فيها السلام، ويقول له فيها: (أحببتني فأحببتك)، وفي نهاية المعراج يعلم الله صدق قصد أبي يزيد فيناديه: (إليّ... إليّ... وقال: يا صفيّي ادنُ منّي وأشرف على مشرفات بهائي، وميادين ضيائي، واجلس على بساط قدسي حتى ترى لطائف صنعي في آنائي، أنتَ صفيّي وحبيبي، وخيرتي من خلقي) ثمّ قرّبه منه، حتى صار أقرب إليه من الروحِ إلى الجسد.

في تجربة الحب البسطامية يتردّد لفظ (الشوق)، والشوق الصوفي هو (حركة الشوق إلى الله بالمحبة المنبعثة من مطالعة تجليات الصفات)[١]. وقد ذكر الشوق أكثر من مرة، مرّةً في السماء الثالثة (هاجَ من سرّي شيء من عطش نار الاشتياق)، والعطش هو (عطش السالك إلى ما يبلغه إلى المطلوب، ويُروّحُه بشهود المحبوب)[٢]، فالهياج والسر والعطش والنار والاشتياق هي من أكثر ألفاظ العربية اقتراناً بالحب، وتعبيراً عنه حتى لو ذُكِرَ أحدهما منفرداً، فكيفَ إذا ذُكِرَت متتالية، وكل واحد منها يمكن أن يرادف الآخر، أو أن يقترب من معناه، وذكر الشوق مرّة ثانية في السماء الخامسة، فقال: (هاجَ من سرّي عيون من الشوق)، وذكره مرّة ثالثة في السماء السادسة، فقال: (فإذا أنا بالملائكة المشتاقين جاؤوني يُسلّمون عليّ ويفتخرون بشوقهم عليّ)، وذكره مرّةً رابعة في السماء السابعة (فإذا السموات بكل ما فيها قد استظلَّ بِظلِّ معرفتي واستضاء بضياء شوقي).

تدرّجَ الشوق وتطوّر، فبدأ بـ(شيء من عطش نار الشوق) ثمّ تحوّل إلى (عيون من الشوق)، ثمّ دخل أبو يزيد مع الملائكة في مباراة للشوق، فافتخروا عليه بشوقهم، لكنّ المباراة انتهت إلى فوز شوق أبي يزيد، فالسموات بما فيها استضاءت به؛ لأنّه الشوق إلى معرفة الله، فالشوق سلاح الصوفي في حربه لفراق محبوبه والهجران بينهما وبقائه وحيداً.

وقد حققّ البسطامي بمحبته وشوقه ومعرفته كمَالَهُ، فالمُلك والملائكة (كالبعوضة) في جنب كماله، وهمّته، وضوئه ومعرفته؛ ففي السماء الأولى، كان رفضُه عرضَ المُلك الذي قُدِّم له درجةً ارتقاها إلى السماء الثانية التي تلقّى فيها

---

[١] اصطلاحات الصوفية القاشاني ١٨٣.
[٢] اصطلاحات الصوفية القاشاني ١٨٥.

رسالةً من الله: (إنَّ ربّك يقرئك السلام...)، وكان رفضه عرضاً جديداً للمُلك في هذه السماء ارتقاء لدرجةٍ أخرى، وبدءاً من السماء الثالثة بدأ المقارنة بين مُلك البسطامي من النور والهمّة والمعرفة والمحبة والشوق، ومُلك السموات، فتفوّق مُلك البسطامي حتى صارت الملائكة مع عوالمها كالبعوضة في جنب همّته... وهكذا في كل سماء يرفض مغريات الملائكة فيواصل ارتقاءه، لقد تحوّل الشوق والهمّة إلى عيون من الشوق، ثمّ إلى النور والمعرفة والكمال، حتى أصبحت (السموات بكل ما فيها تستظل بظل معرفته). فالبسطامي متنبئ واثق (جاءني فوجٌ من الملائكة ينظرون إليّ كما ينظر أهل المدينة إلى أميرٍ يدخلها)، و(يا أبا يزيد إنّ ربّك يُقرئك السلام ويقول: أحببتني فأحببتك)، و(الملائكة مع الأشجار صارت كالبعوضة في جنب همّتي)، و(كلّهم ينظرون إليّ مُتعجّبين مدهوشين من عظم ما يرون مني)، و(سرى نور من ضياء معرفتي أظلم ضوء القناديل، فصار الملك كالبعوضة في جنب كمالي)، (فصار نور الملائكة فيما التمع منّي كسراجٍ يُوضع في الشمس)، و(السماوات بكلِّ ما فيها قد استظلّ بظلّ معرفتي، واستضاء بضياء شوقي). فهو يرى نفسه جديراً بدخول حضرة العظمة والجلال، في ساحة الله التي تبدو العوالم الثمانية عشر ألفاً إلى جانبها كالذرّة.

إنّ نبرة التنبؤ الواثقة هذه تُدرج في باب الشطح، ففكرة المعراج في ذاتها شطحةٌ كبيرة؛ لأنها رغبةٌ بالنبوّة، وهي في نص أبي يزيد رغبةٌ بالارتفاع فوق النبوة، والالتحاق بالألوهية، وصياغتُه لهذه الرؤيا على شكل رؤيا منامية لا يُخفّف من حدّة نبرة الثقة، ولا يُبرِّئُ البسطامي من قصده لشطحاته في هذا النص، وهي كثيرة، فمن الشطح أن يحمل طيرٌ البسطامي، وينتهي به إلى صفوف الملائكة، وأن يتبادل البسطامي مع الملائكة السلام والكلام، ومن الشطح أن يبعث الله رسالةً إليه، ومن الشطح أن يُسبغ على الملائكة صفاتٍ خارقة منها العدد الهائل (ألف ألف ملك)، والمسافات الخيالية (مسيرة خمسائة عام)، ومن الشطح استقبال أرواح الأنبياء له، وحديثه مع النبي محمدρ، ومن الشطح حديثه مع الله سبحانه.

دوافع الشطح عند البسطامي في رؤياه المعراجية الوجد، والاتحاد، والسُكر؛ فأمّا الوجد فقد بدأ شيئاً من الشوق، ثم تحول إلى عيون من الشوق، فاق شوق الملائكة وتحوّلَ إلى نور، وأمّا الاتحاد فبين البسطامي والله اتحادٌ قبل أن يبدأ المعراج هو اتحادُ إرادة، فبينما الصوفيون يطلبون من الله، كان البسطامي يطلب



الله؛ من أقواله: (من عرف الله فإنه يزهد في كل شيءٍ يشغله عنه، إنّي لا أريد من الله إلا الله)[١].

وأمّا السُكر الذي يضعه د. عبد الرحمن بدوي بين العناصر الضرورية لوجود الشطح، فيقابله هنا (النوم)، فالبسطامي لا يشطح وهو سكران، يشطح وهو نائم، والمعنى المُتوخّى من السُكر هو اللاشعور، ففي المنام، كما في السُكر، عفوٌ من المسؤولية، وشطحات البسطامي صانِعُها خيالٌ فذٌ يسعى لأنسنة الله، وتأليه الإنسان، وحسب الدكتور عبد الرحمن بدوي "من مرامي أبي يزيد من شطحاته تجريد الأمور الدينية، من كل ما يُشعر بالحسِّ فيها، والتسامي الروحي ليتفوّق على المُنزِّهين والموحدين"[٢].

اختار البسطامي لرؤياه المنام لكي يبيح شطحاتِه، ويُبرزَ سُكرَهُ ويجد لأفكاره وخيالاته حيّزاً في فضاء اللغة فيصف قوةَ وجده، وظمأ رغبته في التحرّر من الأرض، والانطلاق إلى السماء.

والشطح في هذه الرؤيا حركة انتقلت من نفس البسطامي، وجسده، وعقله إلى أفكاره، ومن ثمّ إلى لغته وصوره، ما سبّب ابتعادها عن اللغة الاصطلاحية، ومنْحِها باطناً لا نهائياً.

فضلاً عن حركة ثنائية شوق البسطامي إلى ربّه، وحركة لقائه به، ولّد شطح البسطامي حركات ثنائية أخرى كحركة السماء والأرض (رأيتُ كأنّي عرّجتُ إلى السموات، فلمّا أتيتُ إلى الدنيا فإذا بطيرٍ أخضر)، وحركة الملائكة والبشر (هذا آدمي لا نوري)، وحركة النور والظلام (على كل ريشة من ريشه قنديل أظلمَ ضياء الشمس من ضوئها، ثم هاجَ من سرّي نور من ضياء معرفتي أظلمَ ضوء القناديل من ضوئي) وحركة الفرح والحزن (مَلَكٌ له أربعة وجوه وجه يلي السماء، وهو يبكي لا تسكن دموعه أصلاً)، وحركة الشوق واللقاء (هاجَ من سرّي عيون من الشوق) فالشوق مستغرقٌ النص كاملاً أمّا اللقاء ففي نهايته (لمّا علم الله سبحانه وتعالى منّي صدق الإرادة في القصد إليه فنادى: إليّ إليّ...).

رؤيا البسطامي رؤيا خيالية تجري أحداثُها في عوالم السموات السبع إذ يُقدِّمُ

---

[١] الصوفيون وأرباب الأحوال، عبد العزيز السيروان ٣٠.
[٢] شطحات الصوفية، د. عبد الرحمن بدوي ٣٤، ٣٥.



تصوراً رمزيّاً لها، ويتخيّلُ ماهيتها، ولعلّ أبرز ما فيها حسب وصفه الرياض والأنهار والأشجار والملائكة والبحار والسفن والنور...

الفناء في رؤيا أبي يزيد اتحادٌ، ففناء، فكمال الاتحاد صحبةٌ مع الله، والفناءُ فناءٌ فيه، والكمالُ بقاءٌ به، يموت الإنسان في البسطامي ليحيا الله، تُمحى رسومه، وتفنى هويته، وتغيب آثاره، وتنعدم أحواله، وحين يُعبّر البسطامي عن الفناء في النص، يُعبّر عنه بمصطلحات، مثل (تجريدي عمّن سواه)، وقول البسطامي عندما سمع نداء الله وكلماته (كنتُ أذوب كما يذوب الرصاص، ثم سقاني شُربة من عين اللطف بكأسِ الأُنس، ثم صيّرني إلى حالٍ لم أقدر على وصفه، ثمّ قرّبني منه، وقرّبني حتى صرتُ أقرب منه من الروح إلى الجسد).

والفناء في معجم المصطلحات الصوفية "زوال الرسوم جميعاً بالكُليّة في عين الذات الأحدية مع ارتفاع الإثنينية وهي مقام المحبوبية"[١]، وصور الفناء تختلف عند الصوفيين، فهو فناء عن العادات وامتثال للمأمورات، وهو فناء عن الهيئات الطبيعية النفسية بالهيئات النورانية القلبية، وهو فناء عن الأفعال البشرية بالأفعال الإلهية، وهو فناء عن الملكات النفسية بالأخلاق الإلهية، وهو فناء عن إرادة الأغيار بإرادة الحق[٢].

يتكرّر في النص لفظ النور، ومرادفاته (الضوء)، و(اللمعان)، و(القناديل)، والنور رمزٌ لمعرفة الله، وقد وُظّفَ رمز النور ليخدم فكرة المعراج . من حيث . إنّ هدف المعراج هو الوصول إلى النور، فالملائكة نوريّون، وفي السماء الأولى حين حمل الطيرُ الأخضر البَسْطامي ووضعه بين الملائكة كانوا قياماً تتحرق أقدامهم في النجوم، وقالوا عن البسطامي: (هذا آدمي لا نُوريّ) ووجوه الملائكة كضياء الشمس، والأشجار من نور، والملاك صاحب الوجوه الأربعة على كل ريشة من ريشهِ قنديل، ومعرفة البسطامي من ضياء، والعمود من نور، واللواء من نور... وشوق أبي يزيد مضيء...

إنّ قصص المعراج نوعٌ أدبي رمزي أُنشئ لاحتواء الخبرات الروحية، والتصورات الدينية الصوفية، وإنّ السموات التي عرّج إليها البسطامي سماواتٌ من نور، حتى بدا الأمر بعد أن تخلّى عن وصف الجنة والجحيم، أنّه قدّم تصوّراً

---

[١] عبد الرزاق القاشاني ٢١٢.
[٢] اصطلاحات الصوفية، عبد الرزاق القاشاني ٢١٢.



خاصّاً للجنة، هو النور؛ لأنّ النور هو المعرفة، والمعرفة هي جنة المؤمن الصوفي.

لقد بُنيَ النص على لون النور، وحركته، ورموزه، يرى الدكتور نذير العظمة أن (قصة معراج البسطامي تطورت تطوّراً كبيراً وانتقلت من قصة دينية إلى قصة رمزية، البسطامي هذا الصوفي الرؤيوي فتح الطريق أمام غيره من المتصوفة لاستغلال الطاقة الرمزية المُعبّرة لهذه القصة العظيمة)[1]، ما يؤكِّد هوية فنية فريدة في النص حيث ينبثق إبداع جديد في النص مُؤكَّدٌ بالطرافةِ، والإغراب، والإيحاء، وقوة الخيال، وبعد الأفكار، وعُمقِها الإنساني والكوني المُلامِس مثلاً أعلى في السمو والطهارة.

إن حُسن استخدام (الإشارة) يدل على مقدرة بلاغية، ومهارة، يضع البسطامي المعنى الكثير في الكلام القليل، فالرمز مرونة في المعنى بفضل ما يمنح من إيحاء ويكاد يكون الرمز أو الغموض نوعاً من الموسيقى يحتمل مختلف التأويلات ويثير أنواع الأحاسيس.

رسم البسطامي لوحة معراجه بالكلمات، فالنص كُلّه تشبيه كبير؛ لأنّه معراج إنسان يحاكي معراج النبي ع، ولأنّه رؤيا منامية، فهو مجموعة من الصور التي كُرِّست لرصد حركة النور ومعانيه، والصور في النص كثيرة، وقاسِمُها المشترك هو النور؛ ففي السماء الأولى صورة طير أخضر ينشر جناحاً من أجنحته، ويحمل البسطامي، وفي السماء الثانية صورة روضة خضراء فيها نهر يجري، حوله ملائكة طيّارة تطير كل يوم إلى الأرض مئة ألف مرة، ينظرون إلى أولياء الله، وجوههم كضياء الشمس، ثم صورة أشجار من نور على حافة نهر، كُلّها أغصان كثيرة متدلّية، على كلِّ غُصن وكرُ طير، في كلِّ وكرٍ مَلَكُ ساجد، وفي السماء الثالثة صورة مَلَكٍ له أربعةُ وجوه، وجهٌ يبكي، ووجهُ ينادي عباد الله ليوم الحساب، ووجهٌ يُسبّح الله، ووجه يبعث جنوده في أقطار السموات لتسبيح الله، ثم صورة ملك نشر جناحاً من أجنحته، على كل ريشةٍ قنديلٌ يظلمُ ضياءُ الشمس من ضوئه، وفي السماء الخامسة صورة ملائكة قيامٌ رؤوسُهم في عنان السماء السادسة، يقطرُ منهم نور تبرق منه السموات، وفي السماء السابعة مئة ألف صفٍّ من الملائكة، كُلُّ صفٍّ مثل الثقلين ألف ألف مرة، مع كل ملك لواء من نور،

---

[1] المعراج والرمز الصوفي، د. نذير العظمة ٣٤، ٣٥.



تحت كل لواء ألف ألف ملك، طول كل مسيرة خمسمائة عام، ثم صورة ملائكة لهم عيون بعدد نجوم السموات، يبرق من كل عين نور فتصير الأنوار قناديل، داخل القناديل تستبيح.. صور كثيرة، فالتصوير أبرز سمة أسلوبية في بيان البسطامي عن معراجِه، صور تنطوي على قدرة مثيرة لانفعالات الحزن، والفرح، والخوف، والأمن، والدهشة، والاستغراب، والإيمان، صور تنتمي إلى الكشف والحدس والتأويل، وهي . مع لغة القص والحوار، والسمة الملحمية والأسطورية . تفتح الطريق لنوعٍ أدبي جديد. والصورة في النص هي أهم عناصر المعنى بما تمنح من دهشة مُحلّقة في فضاء الألوهية، إذ تتميز هذه الصورة بطرافتها وغرابتها (فوجٌ من الملائكة ينظرون إليَّ كما ينظر أهل المدينة إلى أمير يدخلها). كما تتميز بكونها خيالية، وما ورائية، لأنها تصفُ عالماً مجهولاً (شط نهر على حافتيه أشجار من نور، لها أغصان كثيرة على كل غصن وكر طير في كل وكر ملك ساجد). فضلاً عن تنوع الصور في التعبير عن فكرةٍ محورية هي المقارنة بين شوق الملائكة وشوق البسطامي وتفوّق شوق البسطامي (فوجٌ من الملائكة ينظرون إليَّ كما ينظر أهل المدينة إلى أمير يدخلها) (الملائكة مع الأشجار صارت كالبعوضة في جنب همتي) (صار نور الملائكة فيما التمع مني كسراجٍ يُوضع في الشمس).

وقد صيغت الصور بطريقة رمزية إذ أودع فيها البسطامي الأنواع الثلاثة للرمز الصوفي فمن الرموز المادية (الطير، والروضة، والأشجار، والماء، والنور... الخ).

إنَّ الطير رمزٌ لتحقق حلم البسطامي، فالطير وسيلة نقله من الأرض إلى السماء، إنّه رمزٌ مادي لمرموز معنوي قوامُه المعرفة، فبالمعرفة طار البسطامي من الأرض إلى السماء، الطير هو الروح التي تريد خلع الطينية، وارتداء ثوبها الأصلي من الحرية والانطلاق إلى موطنها الأول.

وأمّا الماء فرمزٌ تَجسَّدَ في النهر والبحر، وهو فضلاً عن إشارته إلى الحياة والوجود، تصويرٌ للجنة الصوفية، فالنهر هو نهر وعلم ومعرفة بدليل أشجار النور على حافتيه، وأوكار الطيور (الملائكة) الساجدة على هذه الأغصان، وقد تحوّل النهر في نهاية النص إلى بحر، ثم إلى بحار رمزاً لاتساع المعرفة والعلم الباطنيين، وقد تنقّل البسطامي بين البحار حتى وصل إلى (البحر الأعظم الذي عليه عرش الرحمن).

أمّا النور فهو أهم رموز النص لأنّه هدف هذا المعراج المنامي، النور من



أسماء الله تعالى ومن صفاته، فالله هو الهدف الحقيقي من رمز النور، والنور هو المعرفة والخلاص، ومن رمز النور تولّد قاموسٌ لفظيّ خاص (ضياء، قنديل، تبرق، التمع، سراج،...).

ومن الرموز المجازية رمز الخمر ففي نهاية النص (الرؤيا) يسقي لله سبحانه وتعالى البسطامي خمرَ المعرفة فيتذوق ويرتوي من الجمال الإلهي المطلق، أمّا الحال التي لا يقدر على وصفِها فهي السُكر.

ومن الرموز الذهنية: ما احتوته صور استقبال الملائكة والله للبسطامي (مدّ يده وأقعدني على كرسي له موضوع على شاطئ بحر) و(ملائكة سلمّوا عليّ بأنواع اللغات) و(علم الله سبحانه وتعالى مني صدق الإرادة فنادى إليّ وقال: يا صفيّيُ ادنُ منّي، واجلس على بساطٍ قدسي.. ثم سقاني.. ثم قرّبني) فهذه صور ذهنية وإشارات إلى حُظوة البسطامي عند الله سبحانه.

إنّ الرموز السابقة كلها مُنتَظَمة في سياقِ رمزٍ كبيرٍ هو (المعراج) فرؤيا البسطامي هي معراجه الخاص الذي يعرض فيه تصوراته الصوفية الخاصة، والمتميزة على الرغم من حفاظه على الوظيفة الأساسية للمعراج وهي الوظيفة الدينية؛ الدعوة إلى الله والنبي، وعلى الوظيفة المعرفية التعليمية.

٢ ـ طاسين السراج:

من كتاب (الطواسين)[1]

للحسين بن منصور الحلاّج (٠٠٠ ـ ٣٠٩هـ)

يقول الحلاج (سراجٌ من نورِ الغيبِ بدا وعاد، وجاوزَ السُّرج، وساد. قمرٌ تَجلّى من بين الأقمار، كوكبٌ برجُه في فلكِ الأسرار. سمّاه الحقُّ "أميَّاً" لجمع أمّته، و"حرميّاً" لعظم نعمته، و"مكيّاً" لتمكينه عند قربته.

شرح صدره، ورفع قدرَه، وأوجب أمرَه، وأظهرَ بدرَه. طلعَ بدرُه من غمامةِ اليمامة، وأشرقَت شمسُه من ناحية تُهامة، وأضاءَ سراجُه من معدن الكرامة.

ما أخبرَ إلا عن بصيرته، وما أمرَ بسُنّتِهِ إلا عن حُسن سيرتِه، حضَرَ فأحضَرَ، وأبصرَ فأَخبر، وأنذَر فحذّر.

ما أبصره أحدٌ على التحقيق، سوى الصَّديق، لأنّه وافقه، ثم رافقه لِئلا يبقى بينهما فريق.

---

[1] تراث الحلاّج ١٦٥.



ما عرفَهُ عارفٌ إلا جهل وصفه: "ا(الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإنّ فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون)[١].

أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم في القدم، سوى نور صاحب الحرم.

همّتُهُ سبقت الهِمم، ووجودُه سبق العَدم، واسمه سبق القلم: لأنّه كان قبل الأمُم والشيم، ما كان في الآفاق، وراء الآفاق، ودون الآفاق، أظرف، وأشرف، وأعرف، وأنصف، وأرأف، وأخوف، وأعطف، من صاحب هذه القصّة، وهو سيّد أهل البرية، الذي اسمه أحمد، ونعتُه أوحد، وأمرُه أوكد، وذاتُه أجود، وصفاته أمجد، وهمّتُه أفرد.

يا عجباً ما أظهره، وأبصره، وأطهره، وأكبره، وأشهره، وأنوره، وأقدره، وأصبره، لم يزل كان مشهوراً قبل الحوادث والكوائن والأكوان، ولم يزل كان مذكوراً قبل القَبْلِ، وبعد البعد، والجوهر والألوان، جوهره صفوي، كلامه نبوي، علمه علوي، عبارته عربي، قبلته لا مشرقي ولا مغربي، حسبه أبوي، رفيقه ربوي، صاحبه أموي.

بإرشاده أبصرت العيون، وبه عرفت السرائر والضمائر.

والحق أنطقه، والدليل أصدقه، والحق أطلقه، هو الدليل، وهو المدلول، هو الذي جلا الصدأ عن الصدر المعلول، هو الذي أتى بكلام قديم، لا مُحدثٍ، ولا مَقُول، ولا مفعول، بالحق موصولٌ غير مفصول، الخارج عن المعقول، هو الذي أخبر عن النهاية والنهايات، ونهاية النهاية.

رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام، هو التمام، هو الهمام، هو الذي أمر بكسر الأصنام، هو الذي كشف الغمام، هو الذي أُرسل إلى الأنام، هو الذي ميّز بين الإكرام والإحرام.

فوقه غمامة برقت، وتحته برقة لمعت وأشرقت، وأمطرت وأثمرت، العلوم كلُّها قطرة من بحره، الحكم كلّها غرفة من نهره، الأزمان كلُّها ساعة من دهره الحقُّ به، وبه الحقيقة، والصّدق به والرِفق به، والفتق به، والرتق به،

---

[١] سورة البقرة ١٤٦.

هو "الأول" في الوصلة، و"الآخر" في النبوة، و"الظاهر" بالمعرفة، و"الباطن" بالحقيقة.

ما وصل إلى علمه عالمٌ، ولا أطلّعَ على فهمه حاكم.

الحقُّ ما أسْلَمَهُ إلى خلقه لأنّه هو، وإنّي هُوَ، وهُو هو.

ما خرجَ خارجٌ عن ميم محمد، وما دخل في حائه أحدٌ، وميمٌ ثانية، والدال وميم أول، داله دواؤه، ميمه محلّهُ، حاؤه حاله، ميم ثانية مقاله.

أظهر إعلانه، أبرز برهانه، أنزل فرقانه، أنطق لسانه، أشرق جنانه، أعجز أقرانه، أثبت بنيانه، رفع شانه.

إن هربت من ميادينه فأين السبيل بلا دليل، يا أيُّها العليل، وحكم الحكماء عند حكمته ككثيبٍ مهيل!)

كانت حياة الحلاج ريادةً، من رفضه التقليد، إلى قوله بالأصل الإلهي للإنسان، ووحدة الأديان، والتبشير بالإسلام، إلى دوره الإصلاحي، والثوري في الحياة السياسية، ودفاعه عن الفقراء، والمظلومين، وتحريضهم على الثورة ضد السلطة، إلى اتهامه بالجنون، والسحر، والكفر، إلى سجنه، وطلبه للموت في كلماته وأشعاره[1]:

اقتلوني يا ثقاتي إنّ في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي وحياتي في مماتي
إنّ عندي محوُ ذاتي من أجلِّ المكرماتِ

إلى قتله، وصلبه، وقطع رأسه، وإحراق جثته، ورمي رمادها في نهر دجلة. تلك لم تكن حياة، كانت أسطورةً، وكانت ريادة، وإذا كانت مواقف الحلاّج، وكلماته، وأشعاره ريادةً، فلماذا يُلّحُ بعضهم على حرمانِ نثره . خاصةً الطواسين . من الريادة، والحكم عليها بأنّها (لا ترقى إلى مصّاف النصوص الأدبية التي شهدها العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية، إذ قلّما يحرسُها من الهبوط إلى هلهلة السجع غير الغموض، قيمة هذه النصوص لا تأتي من ذاتها بالدرجة

---

[1] تراث الحلاج ٧٦.

الأولى، بل من اجتماعها بصاحبها)[١].

إذا كان الحلاّج قد سعى إلى التّفرد في حياته عبر طَرْقِه أبواب الخطر، وطلب الموت، أفلا يسعى إلى التفّرد في ابتكار نصوص فنية جديدة، قد يكون دافعه إلى ابتكارها فضْلاً عن رغبة التفرد . الاحتيال على أشكال التعبير لترجمة أفكار جريئة، فتفرد بالإغراب والغموض، إلى درجة بدت عندها طواسينه (طلسمات عجيبة)[٢]، كما وصفها بعضهم، لكنّ الحلاّج دافع عنها، فأكَّد أنّ غموضها مقصودٌ، وأنّ فهمها لا يتسنّى لأيّ كان (ما أظنُّ يفهمُ كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني، والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى حروف العربية إلاَّ حرف واحد وهو الميم)[٣].

صحيحٌ أنّ سمة الغموض والرمز تسيطر على الطواسين وتُنمي فهمها إلى حيّز التخمين، وتغليب الظن، ولا يبعد أن يكون التحريم السياسي والمعرفة دافعه إلى ذلك، فهي تتمحور حول فكرة رئيسة هي نظرية (الحقيقة المحمدية)، وأفكار صوفية أخرى يُعبّر عنها الحلاّج، ويكنز فيها فيضاً من عواطفه، أمّا تسميتها بـ (الطواسين)، فهو جمعٌ لمفردة (طاسين) التي تبدأ بها سورة (النمل) في القرآن الكريم، أمّا تحليل ماسينيون لهذا العنوان فهو أنّ ((ط)، و(و)، و(س)، و(ن)، هي حروف في أوائل السور. (ط) هو طهارة المبدأ الأول والمُطلق في الأزل، و(س) من السناء؛ فهو التجلّي النهائي المطلق، و(ن) المنحة التي يمنحُها الحق الإلهي للنفوس)[٤] لكنّ الصحيح أيضاً أنّ الطواسين نصوص نثرية مسجوعة، فيها ألوان بيانية وبديعية، وأساليب أدبية متنوعة وُظِّفَتْ لغايةٍ فنية بعد التعبير عن عاطفةٍ دينية، وأنّ اختيار النثر، وتأثرَه بأسلوب القرآن الكريم لم يكن عبثاً، لأنّ النثر لغة الكتب السماوية، وعلى الرغم من اختياره النثر، فإنَّ أبرز الجوانب التي نالت اهتمامه هو (الإيقاع والموسيقى) من حيث تقسيم النص إلى فقرات، متناسبة وتقسيم الفقرة إلى تراكيب متعادلة، ما يدفع إلى القول بأنّ الشعر توفر في هذا النثر، وكان هذا أبرز تجليات تطور النثر، ومواكبته توسع جوانب الفكر، وكأنّ الحلاّج أرادَ أن يُلْحِقَ هذا النثر بالشعر (رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام، هو

---

[١] الطواسين وبستان المعرفة، رضوان السح ٣٨.
[٢] الطواسين وبستان المعرفة، رضوان السح ٢٤.
[٣] تراث الحلاّج ١٧٥.
[٤] أسطورة الحلاج، سامي خرطبيل ٢٣٢.



التمام، هو الهمام)، ما يُذكِّرُ بالمدائح النبوية، فهو إنْ اختلف عنها كمّاً وشكلاً، لا يختلفُ جوهراً وجمالاً، فالنص يميل ميلاً شديداً نحو الأدب، على الرغم من خطورة الموضوع الصوفي، والفكرة المذهبية فيه، قارب الشعر بوساطة السجع، والتوازن، والازدواج، والإيقاع، والإيجاز، والتكثيف، والسلاسة، والغموض، وأهم من ذلك العاطفة التي يوقظها في النفس، يتحدث الدكتور مصطفى ناصف عن نشاط الروح المتمّثل في عباراته (همتّه سبقت الهمم، ووجوده سبق العدم) فهذه عبارات (تؤخذ مأخذ التأمل الوجداني، إنّها عبارات مُكثّفة لكنّها بعيدة عن التلخيص والتقرير)[1].

ليس غريباً أن يشقَّ إبداعُ الحلاّج طرقاً فنية فردية، مثلما شقّ طُرقاً فكرية ذاتية، فالطواسين نوع أدبي ابتكره الحلاّج، ونبّه الدكتور مصطفى ناصف على ضرورة الاهتمام به (إنّ دارسي اللغة في أشدّ الحاجة إلى العناية بهذه الكتابات، فهي غنية بنوعٍ ثانٍ من الإيقاع، وغنية بالقوة الطاردة التي تقابل قوة الجذب، لدينا كتابات لم تكتشف بعد تتجاوز بساطة التفكير والعواطف)[2].

إنّ فكرةً محوريةً . هي احتياج الأمة الإسلامية للنبي محمد ε . مبثوثة في النص، ومن أجلها أُنْشِئَت كل المظاهر اللغوية، وأبرز هذه المظاهر ما يلي:

١ . تضمين معنى التعليل في بعض الصيغ (سمّاه الحقُّ (أمياً) لجمعِ أمته، و(حرميّاً) لعظمِ نعمته، و(مكيّاً) لتمكينه عند قربته).

٢ . الإكثار من استخدام الفعل لإبراز أهمية الرسالة المحمدية التي قام النبي بنشرها علماً وحكمةً ومُثلاً، (بدا، وعاد وساد وتجلى) خاصة الأفعال الماضية للدلالة على قِدَم النور المحمدي.

٣ . إثبات الإيجاب عن طريق نفي السلب (ما أخبر إلاّ عن بصريته، وما أمرَ إلاّ عن حسنِ سيرته...) (ليس في الأنوار أنور، وأظهر، وأقدم في القدم سوى نور صاحب الكرم) (ما كان في الآفاق، ووراء الآفاق، ودون الآفاق، أظرف، وأشرف، وأعرف...) (وما وصل إلى علمه عالم)... الخ، وفي هذا النفي إيماءٌ إلى التوحيد النبوي لـ محمد ε، ومعرفة حقيقته؛ فهو الأول من حيث

---

[1] محاورات مع النثر العربي ٣٣٤.

[2] محاورات مع النثر العربي ٣٤٤.

قربه من الله، واتصاله به، وهو الآخر من حيث مكانته في النبوة، ومن ثم يَنْظُر إلى محمد ε نظرةً باطنية ترى فيه نوراً، وظهوراً، وبصيرةً، وطُهراً، وكِبراً، وشُهرةً، وشرفاً، وظُرفاً ومعرفةً، وعدلاً، ورأفةً، ومخافة، وعطفاً.

٤ . التعجب والنسبة بإيجاز لغوي مُحكم لإبراز جمال النبي وكماله، وتأكيد انتسابه المميّز. (يا عجباً ما أظهره، وأبصره، وأطهره، وأكبره، وأشهرهِ)، و(جوهره صفوي، وكلامه نبوي، علمه علوي، عبارته عربي، قِبلتُه لا مشرقي ولا مغربي... الخ).

في طاسين السراج، يقول الحلاّج بِقدَم النور المحمدي، وبكونه أول خلق الله، وللنبي محمد ε حقيقتان: حقيقة قديمة هي النور الأزلي قبل الأكوان، وحقيقة حادثة هي النبي محمد ε المُرسَل في زمانٍ ومكانٍ محدّدين، وعنه صدرت أنوار الأنبياء والأولياء اللاحقين، وممّا ينفي عن النص سمة الطلسمة، وانعدام القصد الأدبي والفني بمغزاه الاجتماعي والمعرفي، ترتيب أفكاره ترتيباً منطقياً بدءاً من ذكر نور محمد ε، وتعليل تسميات الحق له، ثم ذكر الفضائل التي وُهبت للنبي محمد ε، وأبرزُها نشر سُنّةِ الله، ثم الحديث عن قِدم النور المحمدي، وكون النبي هو الأول في القُرب من الله، وإن كان الآخر في النبوة، إلى ذكر مآثر النبي ومعجزاته (النطق بلسان الحق (القرآن))، و(رفع الغمام)، و(الإشارة إلى البيت الحرام)، و(كسر الأصنام)، و(هداية الأنام)، دون أن ينسى الحلاّج التعبير عن حبّه للنبي، وإعجابه بكماله، إشارةً إلى نظرية (الإنسان الكامل)، وهي الوجه الآخر للحقيقة المحمدية التي اختزلها الحلاّج هنا بـ (النور).

ينتشر النور الديني والروحي ليواجه الظلام والظلم في شؤون السياسة، وهذا النور هو حلم كبير بالعودة، (نورٌ بدا وعاد)، حلم يتبنّاه الخيالُ الصوفي معرفيّاً، وفنيّاً، فالخيال انعتاق، وحرية، وانتقال من الآني الزائل إلى الأبدي الخالد، يُحقّقُ لقاء الإنسان بنبيّهِ، ليكون اللقاءُ ملجأً وغيباً مُترامياً في الخلود، فليست حاجةُ المسلمين في زمن الحلاّج إلى الهداية بأقلّ منها في عهد الجاهلية، هذا هو رأي الحلاّج عبَّر عنه في صياغةِ معجزةٍ نورانية محمدية، في مضمونها وشكلِها معاً، إذ إنّ النص من قبيل النبوءة، والحدس، والأمنية معاً، حلم المسلمين بالإسلام يولد من جديد صافياً نقيّاً مثالياً، في شخص النبي الكامل (الحق أنطقه، والدليل أصدقه، والحقّ أطلقه، هو الدليل، وهو المدلول، هو الذي جلا الصدأ عن الصدر المعلول، هو الذي أتى بكلامٍ قديمٍ لا مُحْدَث ولا مقول، ولا مفعول، بالحق موصول غير مفصول،...).



ولأنَّ طاسين السراج هو نظرية الحلاّج في النور المحمّدي، فالهدف التصويري ليس بين أهداف الحلاّج، فالنبي لا يُصوَّر، لأنّه نور، فلا تشبيه، ولا كناية، ولا استعارة، سوى صورة ذهنية وحيدة، صورة سراج كبير، منير، في أقرب نقطة من اللوحة إلى عين الناظر، والأشعة تغزو أبعاد اللوحة كلها، ومن خلفه سرج أخرى مضيئة، ومن فوقِ السراج الكبير غمامة يرفعها ضوء السراج، أمّا اللوحة فمتحركة من داخلها، لأنّ السراج يتحولُ قمراً، ثم كوكباً في فَلَك، في حركة لا تنتهي، وليس ثمة ألوان في اللوحة إلاَّ لون واحد طاغٍ هو لون النور (في الآفاق، ووراء الآفاق، ودون الآفاق) هي لوحة مرسومة بالكلمات، وهناك كلمة مركزية هي (النور) تتكرر صريحةً عشر مرات، بين نور، ونوره، وأنواره، وأنور، ثم تأتي الكلمات المرادفة للنور، والتنوير، وهي (أضاء)، و(برقت)، و(لمعت)، و(أشرقت)، ثم الكلمات التي هي آلات تنوير، أو مصدر نور وإشراق، (السراج)، و(قمر)، و(سُرج)، و(أقمار)، و(كوكب)، و(بدر)، و(شمس). إنّه حشدٌ من ألفاظ تخدم فكرة (النور)، يشير الدكتور ناصف إلى هذه المركزية بقوله: (كلمة النور حمّالة أوجه، وقيمتها تنبع من قدرتها على الحركة)[1].

واهتمام الحلاّج بكلمة النور يدلنا على أحد المنابع الهامة لفكر الحلاّج وهو (الإشراق) لقد تحوّل النور إلى رمز كبير، فهو رمز إلى نور النبي ع، ورمز للمعرفة والخلاص ورمزٌ للحقيقة المحمدية القديمة التي سبق نور سراجها نور بقية السُرج (الأنبياء) ومن الكلمات المركزية المتحولة . أيضاً . كلمة (المعرفة)، حيث يشتق منها (عرف)، و(عارف)، و(أعرف)، وكذلك كلمة (العلم)، ويشتق منها (العلوم) و(علمه) و(عالم)، أمّا المفردات، والجمل التي تنطوي تحت العلم والمعرفة، فهي (أخبر عن بصيرته)، و(ما كان في الآفاق، ووراء الآفاق، ودون الآفاق أعرف...)، و(بإرشاده أبصرت العيون)، و(العلوم كلها قطرة من بحره، والحكم كُلّها غَرْفة من نهره، وما وصل إلى علمه عالم، ولا اطلّع على فهمه حاكم).

وتتبادل الكلمات المركزية أدوارها، فالنور هو المعرفة والعلم، والمعرفة هي النور والعلم، والعلم هو النور والمعرفة، وكون هذا التبادل عفويّاً، أو كامناً في

---

[1] محاورات مع النثر العربي ٣٣٩.



طبيعة التجربة والمصطلح الصوفيين، لا ينفي ولع الحلاّج بالترادف لسببين:

١ . الحلاّج حلولي، يقول بحلول الذات الإلهية في الإنسان، والترادف اللغوي شكل من أشكال الحلول، إذ يحلُّ معنى الكلمة في مرادفتها، وتمتزجان (قمر وكوكب وبدر)، (السرائر والضمائر)، (رفع الغمام وكشف الغمام).

٢ . كون الترادف موطناً جمالياً وفنياً (العلوم قطرة من بحره، والحِكَمْ غَرْفة من نهره)، و(ما وصل إلى علمه، ولا اطلّع على فهمه حاكم).

الجناس . أيضاً . ظاهرة بديعية، وهي في خدمة فكرة (الحلول)، فالتجانس بين (سراج وسرج)، وبين (نور وأنوار)، وبين (قمر وأقمار) يعني أنّ السراج (النبيُّ محمد ع)، وبقيةّ السُرج من الأنبياء هم ذات واحدة، وأنّ الواحد منها هو تجلٍّ للآخر.

والطباق . أيضاً . يشي بمعنى من معاني الحلول مثل (وجودُه سبق العدم)، و(الفتق به والرتق به)، و(الأول والآخر)، فقد تعني هذه المتطابقات حلول المعنى في نقيضه.

استخدم الحلاّج أسلوبي الخبر، والإنشاء، لكنّ أسلوب الخبر هو الذي طغى؛ ذلك لأنّ الحلاّج يؤلف ما يشبه التأريخ، أو هو يؤرّخُ فنيّاً، ووجدانياً، وأدبيّاً لظهور النبي ع ومكانته، فالحلاّج لا يبتدع معنويّاً، إنّه يتحدث عن حقائق دينية وتاريخية، أهمها قرب النبي ع من الله، فهو الأول، أمّا من حيث مكانته في النبوة، فهو الآخر، وما يضيفه الحلاّج . فضلاً عن إبداعه الأسلوبي . هو وصفُ وجدانه الذاتي تجاه هذه الحقائق.

الحديث عن النبي ع، ووصفه، كله إخبارُ بأفعال ماضية حدثت، أو بنفي أفعال ماضية أخرى لم تحدث، ففي بداية النص وصفٌ لمحمد (سراجٌ بدا وعاد، وجاوز السرج وساد، وتجلّى، سمّاه الحقُّ أميّاً لجمع أمته، وحرميّاً لعظم نعمته، ومكيّاً لتمكينه عن قربته)، وبأسلوب الخبر أيضاً، بيّن الحلاّج مكانة النبي عند الله، من خلال تعداد الفضائل التي منحها الله سبحانه النبيَّ ع: (شرح صدره، ورفع قدره، وأوجبَ أمره، وأظهر بدره)، و(ما أخبرَ إلاّ عن بصيرته)، و(ما أبصره أحدٌ على التحقيق سوى الصدّيق).

أمّا نفي الأفعال التي لم تحدث، فعملٌ يُتمَمُ المعاني المتعلقة بالخبر الرئيس



عن النبي محمد ε، ففي أسلوب النفي الوارد في (ما أخبرَ إلاَّ عن بصيرته، وما أمرَ بسُنّتهِ إلاَّ عن حُسنِ سيرته، وما أبصر أحدٌ على التحقيق، سوى الصدّيق، لأنّه وافقه...) يُخبر عن رسالة النبي، ومضمونها نشر سُنّة الله بين خلقه، وأنّه ما رأى أحدٌ من الناس النبي ببصيرته، وصدقّه، وآمن برسالته بادئ ذي بدء إلاَّ الصدّيق أبا بكر، كما ينفي في مقطعٍ لاحق وجود أظرف، وأشرف، وأنصف، وأرأف، وأخوف، وأعطف، من أحمد سيدِ أهل البريّة.

وتجاور النفي والإثبات في النص ليس تجاور نقيضين؛ لأنّ وظيفة النفي في النص هي الإثبات، ينفي أفعالاً لِيُثبِتَ نقيضَها، فما لم يُحدّده بالإثبات يُحددّه بالنفي.

أسلوب الإنشاء الذي يكاد يكون يتيماً في النص، هو أسلوب التعجّب (يا عجباً ما أظهره وأبصره...)، ففيه تعجّب الحلاّج من ظهور النبي، وإبصاره، وطُهره، وكبره، وشهرته، ونوره، وقدرته، وصبره، بأداة تعجب واحدة لم يكرّرها؛ لأنّ النبي ε كاملٌ، فهو بصيرٌ، في آنٍ معاً، كلّ لحظة منذ الأزل، وإلى الأبد، هو مجمع هذه الصفات (لم يزل كان مشهوراً قبل الحوادث، والكوائن، والأكوان، ولم يزل كان مذكوراً قبل القبل، وبعد البعد، والجوهر والألوان). فطاسين السراج، هو طاسين "الإنسان الكامل"، حتى إنّ النص يُذكِّرُ بالمدائح النبوية، لكنّ الحقيقة التاريخية، والدينية، والمعرفية المُتضَّمنة فيه لا تريد أن تتقيد بالوزن، والقافية، وبعددٍ من الأبيات لـه بداية ونهاية، فالنص أكثر حريةً وامتداداً في الماضي والمستقبل، ليس هناك بيت أخير في النص النثري مثلما القصيدة، هناك مدى مفتوح لكتابةٍ مستمرة بفضل الحرية التي يتمتع بها النثر.

صحيحٌ أنّ مثل هذه الكتابات ليست وليدة لخبرة فنية أدبية جمعية، أو تجسيداً لنوع أدبي، لكنّها وليدةُ وحيٍ وجداني صوفي؛ كتابة تلقائية نفسيّةً تُشبه الكتابة الآلية، أو السريالية، ولعلّ هذا يُفسّرُ وصفَ الدكتورة سعاد الحكيم لنص السراج بأنّه (نصٌ تقريري وصفي، شهادةٌ عن شهود)[1]، وتعليلها ذلك بـ "موت النص الصوفي" بعد وصول صاحبه، فقبل الوصول يسلك الصوفي طريق

[1] عودة الواصل ٦٩، ٧٠.



الحرمان، والمهالك، والمقامات، والأحوال، والمنازل تقول الدكتورة الحكيم (لكأنّ الطاقة التي كانت تُحرّك النصوص توقفت فجأةً، وماتت، "يموتُ مني الهوى حين ألقاها"، ويختلف خطاب النص الصوفي فجأةً، فبعد أن كان حرًّاً ملتهباً مشدوداً كالوتر بين الأرض والسماء، إذ به يرتخي متعباً، يصبح نصّاً تعليمياً توجيهيّاً بعد أن كان شوقاً، وتوقاً، ظمأً، وحنيناً، وجداناً يشتعل)[١] تصل إلى هذه النتيجة بعد مقارنة النص (نورٌ بدا وعاد) ببيتٍ شعري للحلاّج هو[٢]:

بيني وبينكَ إنّيٌّ يُنازِعُني فارفع بفضلك إنّي من البَيْنِ

يرى بعض النقّاد أنَّ أبرز سمةٍ لأسلوب الحلاّج هي (الجمل القصيرة)، ويُقدمون تعليلاً لهذه السمة هي (أنّ الحلاج صرفَ فعاليته بتجربته)[٣]، لكن إذا عرفنا أنّ الحلاّج تركَ تراثاً قد لا يبدو كبير الحجم، لكنّه كبير الأهمية، ترك ديوان شعر، وأخباراً نثرية، وحياةً شخصيةً فنيّة، وتركَ الطواسين، فإن الطواسين لا تكفي . وحدها . منطقياً . للحكم في فعّالية الحلاّج، بأنّها صُرِفَتْ في تجربته الحياتية الشخصية، فلماذا لا تكون الجمل القصيرة، وباقي سمات أسلوب الطواسين (سبقاً حلاجيّاً إلى تثوير النص الصوفي من جوانبه الشكلية، أو الفنية، متأثرّاً بما حدث قبله، من ثورة في ميدان الشعر، على أيدي النواسي وأبي تمام، في عهد تفجير الحداثة التراثية)[٤].

وصفَ الدكتور ناصف جمل الحلاّج القصيرة، والسريعة والمتلاحقة بـ "السياق الأدبي النشيط نشاط الروح"[٥] ونبَّه على أنَّ قصر الجمل، وانفصالها، وعطف بعضها على بعض، لا يعين مجرد التّراص والتجاور، بل هناك تفاعل كامن، يقول: (ألا يصحُّ إذا أُخِذَت العبارات متفاعلة لا متراصّة متجاورة أن تراها في خدمةِ طيفٍ باهرٍ تحسّ به، ولا تدركه)[٦]. وعامل التفاعل بينَ هذه الجمل هو المعنى الأصل الذي يُحركّها، ويدغمُ بعضَها في بعض، هو معنى

---

[١] عودة الواصل ٦٩، ٧٠.
[٢] أخبار الحلاّج ٧٦.
[٣] أسطورة الحلاّج، سامي خرطبيل ٤١.
[٤] مقدمة للنِّفَّري، يوسف سامي اليوسف ٩٩.
[٥] محاورات مع النثر العربي ٣٣٤.
[٦] محاورات مع النثر العربي ٣٣٤.

مكانة النبي ε عند الله، فمن هذا المعنى الأصل تنبثق معانٍ مثل "شرح صدره"، و"رفع قدره"، و"أوجبَ أمره"، و"أظهرَ بدره" مبتدئاً بما قاله الله تعالى عن نبيّه (ألم نشرح لك صدرك،... ورفعنا لك ذكرك)[١].

والمعنى ليس معزولاً عن الكلمات التي ترجمته، فالمعاني الرفيعة الوامضة لن تعكسها إلاَّ مرآةُ لغةٍ صافية (لقد أُعيدَ إلى نظام العبارات إيماءات الغمامة والبرق، فأوحى الحلاّج مرةً بعد مرة أنّ مفاتيح العربية وأساليبها قديمة تتجدّد، وتجددّها لا يكون بمعزل عن روح متوهج فوق العقل والمنطق والحس والقياس)[٢]. وثمةَ اقتصادٌ في اللفظ في نص الحلاّج، لا مثيلَ له في نماذج النثر العربي، لكن في المقابل هناك وفرةٌ في المعنى، وتعدّد معانٍ مفتوحة على اللانهاية، واضحة وغامضة في آنٍ إلى ما لانهاية.

أمّا السجع فهو أبرزُ لونٍ فني في الطواسين، وكأنّ إحدى غايات الحلاّج الفنية، هي الانتصاف للسجع الذي ظُلِمَ كثيراً، ووُصِفَ بالهلهلة، وإبراز جمالياته.

لقد ولّد السجع إيقاعاً منتظماً متسارعاً، وصوتاً لعله العنصر الأكثر وضوحاً في الطواسين، والذي يُعوّض عن الغموض، فالسجع هنا ليس مجرّد زخرفٍ وزينة وتلاعب بالألفاظ (السجع هنا هو رنين الألفاظ، ويبدو أنّه هو صلة الربط بين المعاني)[٣].

لم يكتفِ الحلاّج بالإيقاع المتولد عن السجع، بل أضافَ إليه إيقاعات الجناس، والتقسيم، والتشابه، والاشتقاق، والترادف، وعطف الجمل القصيرة، والإيقاع ليس لمجرد الإيقاع، إنّه إيقاعٌ يُخفي وراء صوتِه، وصمته عملية خلق، أو صوت أجراس موت باتجاه حياة أخرى، أو انتقال الروح من الظلمة إلى الضوء، وانتقال العقل ممّا يعرف إلى ما لا يعرف.

كما تولّدَ بالإيقاع أيضاً من الجناس في تناقض المفرد والجمع (سراج وسرج) و(قمر وأقمار)، و(نور وأنوار)، و(النهاية والنهايات). ومن الترادف (قمر وكوكب)، و(السرائر والضمائر)، ومن الطباق، (بدا وعاد)، و(وجود وعدم)،

---

(١) سورة الشرح ١.
(٢) محاورات مع النثر العربي، د. مصطفى ناصف ٣٣٥.
(٣) أسطورة الحلاّج، سامي خرطبيل ٤١.



و(مشرقي ومغربي) و(الدليل والمدلول) و(موصول غير مفصول) و(الفتق والرتق) و(الظاهر والباطن)، و(الأول والآخر). لقد كسرت ألوان البيان والبديع صمت النثر، حولتها إلى موسيقا.

قد يكونُ السجع متعمّداً بدافعٍ جماليّ، ومعنوي للتنبيه على خطورة الموضوع، لكنه غير مُتكلّف، وليس هناك قسْرٌ للألفاظ على السجع، هو سجعٌ قصير، ألفاظ السجعتين قليلة، والفواصل قريبة، وإذا قرأنا أهم الأحرف المسجوعة، فسنجدها أحرفاً موسيقية بطبيعتها، وحسب مخارجها، (الراء . الدال . الهاء . الميم . الباء . النون . اللام...) فضلاً عن وظيفةٍ قدّمها السجع عند الحلاّج، نادراً ما يُقدّمها عند غيره، وهي تأكيد المعاني من جانب، وتحديدها من جانب آخر.

وربّما آثر الحلاّج (السجع) كي يُقرَأ، وتصل أفكاره؛ لأنّ طريقة السجع . آنذاك . كانت غالبةً، ومُفضّلة في التعبير.

٣ ـ سر الغريب:

من كتاب (الإشارات الإلهية)[١]
لأبي حيّان التوحيدي، علي بن محمد ابن العباس (٣١٠ ـ ٤١٤ هـ).

يقول أبو حيّان:

(يا هذا هذا وصفُ غريبٍ نأى عن وطن بُنِي بالماء والطين، وبَعُدَ عن أُلاّفٍ له عَهْدُهم الخشونةُ واللين، ولعلّه عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، واجتلى بعينه محاسن الحَدَق المِرَاض؛ ثم إنْ كان عاقبةُ ذلك كُلّه إلى الذهاب والانقراض، . فأين أنتَ عن قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه ونصيبه من حبيبهِ وسكنه؟! وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟! قد علاه الشحوب وهو في كِنّ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَنٌّ. إن نطق نطق حزنان منقطعاً، وإن سكت سكت حيران مرتدعاً؛ وإن قرُبَ قَرُبَ خاضعاً، وإن بَعُدَ بَعُدَ خاشعاً؛ وإن ظهر ظهر ذليلاً، وإن توارى توارى عليلاً؛ وإن طلب طلب واليأس غالب عليه، وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد إليهِ؛ وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر، وإن أمسى أمسى مُنْتَهَبَ السرّ من هَواتِكِ الستر؛ وإن قال قال هائباً، وإن سكت سكت خائباً؛ قد أكله الخمول ومصّه الذبول، وحالفه النحول؛ لا يتمنى إلا على بعض بني جنسه، حتى يفضي إليه بكامنات نفسه؛ ويتعلّل برؤية طلعته، ويتذكر لمشاهدته قديم لَوْعَته؛ فينثر الدموع على صحن خدّه، طالباً للراحة من كدّه.

---

[١] نص الغريب من الإشارات الإلهية ٧٨.



وقد قيل: الغريب مَنْ جَفاه الحبيب. وأنا أقول: بل الغريب من واصله الحبيب، بل الغريب من تغافل عنه الرقيب، بل الغريب من حاباه الشريب، بل الغريب مَنْ نُودِي مِنْ قريب، بل الغريب من هو في غربته غريب، بل الغريب من ليس له نسيب، بل الغريب من ليس له من الحق نصيب، فإن كان هذا صحيحاً، فتعال حتى نبكي على حال أحدثت هذه الغفْوة، وأورثت هذه الجَفْوة:

لعَّل انحدارَ الدَّمْعِ يُعْقِبُ راحةً   من الوَجْد أوْ يَشْفِي نَجِيَّ البلابل

يا هذا! الغريب من غَرُبَتْ شمس جماله، واغترب عن حبيبه وعُذّاله، وأَعْرَبَ في أقواله وأفعاله، وعَرَّب في إدباره وإقباله، واستغرب في طِمْره وسِرْباله. يا هذا! الغريب من نطق وصفه بالمحنة بعد المحنة، ودلَّ عنوانه على الفتنة عُقَيْب الفتنة، وبانت حقيقته فيه الفينة حدّ الفينة. الغريب من إن حضر كان غائباً، وإن غاب كان حاضراً. الغريب من إن رأيتَه لم تعرفه، وإن لم ترَهُ لم تستعْرِفه. أما سمعت القائل حين قال:

بِمَ التعلُّل؟! لا أهلٌ، ولا وطنٌ   ولا نديمٌ، ولا كأسٌ، ولا سَكَنُ

هذا وصف رجل لحقته الغربة، فتمنى أهلاً يأنس بهم، ووطناً يأوي إليه، ونديماً يحلُّ عُقَدَ سِرِّهِ معَهُ، وكأساً ينتشي منها، وسَكَناً يتوادعُ عنده. فأمّا وصفُ الغريب الذي اكتنفته الأحزان من كل جانب، واشتملت عليه الأشجان من كل حاضر وغائب، وتحكّمت فيه الأيام من كلِّ جاءٍ وذاهب، واستغرقته الحسرات على كل فائت وآئب، وشَتَّتَهُ الزمان والمكان بين كل ثقة ورائب، . وفي الجملة، أتت عليه أحكام المصائب والنوائب، وحطتّه بأيدي العواتب عن المراتب، فوصفٌ يخفى دونه القلم، ويفنى من ورائه القرطاس، ويَشِلُ عن بَجْسِه اللفظ، لأنه وصف الغريب الذي لا اسم له فيُذْكَر، ولا رسم له فيُشْهَر، ولا طيَّ له فيُنْشَر، ولا عُذْر له فيُعْذَر، ولا ذنب له فيُغْفَر، ولا عيب عنده فَيُستَر.

هذا غريب لم يتزحزح عن مَسقِط رأسه، ولم يتزعزع عن مَهَبِّ أنفاسه. وأغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قُرْبه، لأنّ غاية المجهود أنْ يسلو عن الموجود، ويُغْمِضَ عن المشهود، ويُقْصَى عن المعهود، لِيَجِدَ مَنْ يُغنيه عن هذا كلَّه بعطاءٍ ممدود، ورِفْدٍ مرفود، ورُكنٍ موطود، وحَدٍّ غير محدود.

يا هذا! الغريب من إذا ذُكِر الحق هُجِر، وإذا دعا إلى الحق زُجِر. الغريب من إذا أُسْنَدَ كُذّب، إذا تطاهر عُذِّبْ. الغريب من إذا امتار لم يَمْرِ، وإذا قَعَد لم



يُزَرْ. يا رحمتا للغريب! طال سفره من غير قدوم، بلاؤه من غير ذنب، واشتد ضرره من غير تقصير، وعَظُم عناؤه من غير جدوى!

الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله. الغريب من إذا تنفَّسَ أحرقَه الأسى والأسف، وإن كتم أكمدَهُ الحزن واللَّهَف. الغريب من إذا أقبل لم يُوسّع له، وإذا أعرض لم يُسأل عنه. الغريب من إذا سأل لم يُعْطَ، وإن سكت لم يُبْدَأْ. الغريب من إذا عطس لم يُشَمَّت، وإن مرض لم يُتفقّد. الغريب من إن زار أُغْلِق دونه الباب، وإن استأذن لم يُرْفَع له الحجاب، الغريب من إذا نادى لم يُجَبْ، وإن هادى لم يُحَبَّ. إنّا اللهم قد أصبحنا غرباء بين خلقك، فآنسنا في فِنائك. اللهمّ وأمسينا مهجورين عندهم، فصلْنا بحِبائك. اللهم إنهم عادَوْنا من أجلك لأنّا ذكرناك لهم فنفروا، ودعوناهم إليك فاستكبروا، وأوعدناهم بعذابك فتحيرّوا، ووعدناهم بثوابك فتجبرّوا، وتعرّفنا بك إليهم فتنكرّوا، وصُنَّاك عنهم فتنمرّوا؛ وقد كِعْنا عن نذيرهم، ويئسنا من توقيرهم.

اللهمّ إنّا قد حاربناهم فيك، وسالمناهم لك، وحكمنا لهم عنهم لوجهك، وصبرنا على أذاهم من أجلك؛ فخذ لنا بحقّنا منهم، وإلا فاصرف قلوبنا عنهم، وأَنْسِنَا حديثَهم، واكفنا طَيِّبَهم وخبيثهم. أيها السائل عن الغريب ومحنته! إلى ههنا بلغ وصفي في هذه الورقات. فإن استزدَّت زِدْتُ، وإن اكتفيتَ اكتفيتُ، واللهَ أسألُ لك تسديداً في المبالغة، ولي تأييداً في الجواب، لنتلاقى على نعمته، ناطقين بحكمته، سابقين إلى كلمته.

يا هذا! الغريب في الجملة مَنْ كُلّه حُرْقة، وبعضُهُ فُرْقة، وليلُه أسف، ونهارُه لَهَف، وغداؤه حَزنْ، وعشاؤُه شَجَن، وآراؤه ظِنَن، وجميعه فتن، ومَفْرِقه مِحَن، وسِرُّه عَلَن، وخوفه وطن.

الغريب من إذا دعا لم يُجَب، وإذا هاب لم يُهَب.

الغريب من إذا استَوْحَشَ استُوحِشَ منه: استَوْحَشَ لأنه يرى ثوب الأمانة مُمزّقاً، واستُوحِشَ منه لأنّه يجد لما بقلبه من الغليل مُحْرِقاً.

الغريب مَنْ فَجْعتُه مُحْكَمة، ولوعته مُضرمة.

الغريب من لِبْسه خِرْقة، وأكلته سَلْقَة، وهَجْعته خَفقةُ.

دع هذا كله! الغريب من أخبر عن الله بأنباء الغيب داعياً إليه. بل الغريب من تهالك في ذكر الله مُتوكِّلاً عليه. بل الغريب من توجَّه إلى الله قالياً لِكُلِّ من سواه. بل الغريب من وهب نفسه للهِ مُتَعرّضاً لجدواه.

يا هذا! أنت الغريب في معناك. أيها السائل عن الغريب! اعمل واحدة ولا

أقلَّ منها، وإذا أردت ذِكرَ الحق فانس ما سواه، وإذا أردتَ قُرَبُه فابعد عن كل ما عداه، وإذا أردت المكانة عنده فدَعْ ما تهواه لما تراه، وإذا أردت الدعاء إليه فمَيِّزْ مالكَ ممّا عليك في دعواه. . طاعاتُك كُلَّها مدخولة، فلذلك ما هي ليست مقبولة. همِمُكَ كُلَّها فاسدة، فلذلك ما ليست هي صاعدة. أعمالك كلها زائفة، فلذلك ما ليست نافعة. أحوالك كلها مكروهة، فلذلك ما ليست هي مرفوعة. ويلك! إلى متى تتخدع، وعندك أنك خادع؟ وإلى متى تظنّ أنك رابح، وأنت خاسر؟ وإلى متى تدّعي، وأنت منفّي؟ وإلى متى تحتاج، وأنت مكفّي؟ وإلى متى تُبدي القلق، وأنت غنيّ؟ وإلى متى تهبط وأنت عَلِيّ؟ ما أعجبَ أمراً تراه بعينِكَ، ألهاكَ عن أمرْ لا تراه بعقلك. الحمار أيضاً يرى بعينيه ولا يرى بغيرها. أفأنت كالحمار فَتُعْذَر؟ فإن لم تكن حماراً، فلم تتشبّه به؟ وإن كنت، فلم تدّعي فضلاً عليه؟ وإذا لم تكن حماراً بظاهر خَلِقْك وصِبْغَتِك، فلا تَكُنْهُ أيضاً بباطن نيّتك وجَليَّتك. قد والله فسدت فساداً لا أرجوك معه لفلاح، ولذلك ما أدري بأي لسان أحاورك، وبأيّ خُلقٍ أجاورك، وفي أي حقيقة أشاورك، وبأي شيء أداورك؟ . سِرُّك كفران، ولفظُكَ بهتان، وسرورك طغيان، وحزنك عصيان، وغِناك مَرَحٌ وبَطَر، وفقرُك تَرَحٌ وضجر، وشَبَعُك كِظَّةٌ وتُخْمةٌ، وجوعُك قنوط وتهمة، وغزوك رياء وسمعة، وحجُّك حيلة وخُدعة، وأحوالك كُلُّها بَهْرَجٌ وزَيف، وأنت لا تحاسب نفسك عليها: هَلُمَّ، ولا: بِلِمَ وكيفْ. ما أسعدَ من كان في صدره وديعة الله بالإيمان فحفِظَها حتى لا يسلُبَها منه أحد أتدري ما هذه الوديعة؟ هي وديعة الله وديعة رفيعة هي التي سبقت لك منه وأنت بَدَدٌ في التراب لم تجمعك بعد الصورة، ولم يقع عليك اسم، ولم تُعْرَف لك عين،

ولم يدلَّ عليك خبر، ولا يحويك مكان، ولم يَصِفْك عيان، ولم يُحِطْكَ بيان، ولم يأتِ عليك أوان. أنت في ملكوتِ غيبِ الله ثابتُ في علم الله، عُطُلٌ من كل شيء إلا من مشيئة الله. تُرَشَّح لمعرفته، وتُلحظ في صفوته، وتُؤَهَّل لدعوته. فما أسعدك أيها العبد فهذه العناية القديمة من ربك الكريم الذي نظر لك قبل أن تنظر لنفسك، وأيَّدك بما لم تهتدِ إليه همّتُك، حتى إذا نَشَر مَطْوِيَّك ورتق مُفَتَّقك، وجمع مفترَقَك، وقوّم مُنأدّك، وسوَّى مُعْوَجَّك وفتح عينيك، وطرح شعاعها على ملكوته التي جعلها قبالة بصرك، وعرّفك نفسك، ودعاك باسمك، وشهرك بحكمته فيك، وأظهر قدرته عليك، وعجَّبك وعجَب غيرك منك، ولاطفك ولطف لك، وبيّن لك مكانتك إذا أطعت، ومهانتك إذا عصيت، وثبت على شهواتِكَ فتناولتَها، وعلى لذّاتِك فانهمكَت فيها، وعلى معاصيك (لمن هذا حديثُه معك) فركبتَ سنامها، ولم تفكر فيما خلفها وأمامها. ولما قيل لك: اتق الله! أخذتك العزة بالإثم وبُؤت فيما فيك من نعم الله

عليك تَهُرُّ على ناصحك، وتهزأ بالمشفق عليك، وتُحَاجُه بالجهالة وتقابله بالكبرياء والمخيلة. إنك عندي لمن المسرفين، بل من المجرمين، بل من الظالمين، بل من الفاسقين، بل من المطرودين، بل ممن قد تعرَّض لأن يسلبه الله ما أعطاه، ويجعل النار مأواه، حتى يصير عبرة لمن وراه.

يا هذا! أَحَجَرٌ أنتَ؟ فما أقسى قلبك! وما أذهبك فيما يُغْضِبُ عليكَ ربَّك! أبينَك وبينَ نفسِك تِرَةٌ أو كيد؟ هل يفعل الإنسان العاقل بعَدُوِّهِ ما تفعله أنت بروحِك؟ لا ينفعُكَ وعظٌ وإن كان شافياً، ولا ينجعُ فيك نصْحٌ وإن كان كافياً! اللّهم تفضّل علينا بعفوك إن لم نستحق رضاك. يا ذا الجلال والإكرام!).

عاصر التوحيدي الحكم العباسي، وشهد في بغداد ثورات الطبقات الفقيرة، التي ترافقت مع انتصار المذهب الشيعي فكراً وسياسة وكان ينادي ببناء السياسة على قاعدة دينية توسّلاً للعدل والصواب، كما دعا إلى حلِّ الصراع الاقتصادي بين الطبقات، وتحقيق العدالة والمساواة في توزيع الثروات ورفض العنصرية والشعوبية وكل أشكال الصراع بين القوميات والأجناس. ولهذه الغربة الاجتماعية ما يرفُدها في حياة التوحيدي من غربة شخصية يؤكِّدُها الدكتور عبد الرحمن بدوي بقوله: (إنه كان من الموالي الذين اختلطت فيهم الدماء والعناصر، وكوّنت مكوناً غريباً، على أنه كان يشعر بواشجة قربى مع الغرباء حتى كان لا يخالط إلا الغرباء والمجتدين)[١]، وكان فَقَد والديه مبكِّراً وليس في كتبه إشارة إلى زوجة أو ولد والأغلب أنه عاش وحيداً فقيراً يتيماً.

في ظل هذه المؤثرات نَمَتْ شخصية التوحيدي وتكونت ثقافته ونفسيته من مكوّني القلق والفقر، وألَّف إشاراته الإلهية، ومن بينها نص الغريب، إذ بناه على الأسس التقليدية المعروفة للرسالة في الأدب العربي، فبدأه بمقدمة يخاطب فيها شخصاً وهميّاً، ويبدو أنّ وجود المخاطب كان ضرورة فنية ليِتم للتوحيدي إقامة حوار وإن كان في أصله حواراً داخلياً نفسياً وقد يكون المخاطب هو المتكلم ولكن (وجود المخاطب ضروري في حالة أبي حيان لينثر في وجهه التبكيت، ويصاوله اللوم، ويُفرِغ عليه ما كانت تجيشُ به نفسُه من سورة)[٢]، وهذا أبرز ما في المعنى عند التوحيدي وهو في علم البديع (التجريد)، والتجريد هو إخلاص الخطاب لغيرك، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه، وله فائدتان ـ حسب ابن الأثير ـ

---

[١] الإشارات الإلهية، مقدمة د. عبد الرحمن بدوي ٢.
[٢] التوحيدي، د. إحسان عباس ١٢٠.



وهما (التوسع في الكلام، وأن يتمكن المتكلم من إجراء الأوصاف المقصودة من مدح أو غيره على نفسه إذ يكون مُخَاطباً بها غيره، ليكون أعذَر وأبرأ من العهدة فيما يقوله غيرَ محجورٍ عليه)[1]، ويُمَثّلُ هذا التجريد محاولةً لكسر جدار غربة التوحيدي إذ يتخيل صديقاً حبيباً ما ينفكُّ يذكره ويذكر غيابه على امتداد الرسالة ويقيم معه حواراً كي لا يظل وحيداً مع صدى أحزانه ويشبه أسلوب التوحيدي أسلوب الشيخ المعلّم في الصوفية، حين يدعو المريد إلى الانخراط في الطريقة، وهو يتألم كثيراً، لأن دعوته قُوبِلَت بالرفض كدعوة نبي أُهدِرَت كرامتُه في وطنه، فنُفِي وطُرِدَ (الغريب من إذا ذَكَرَ الحق هُجِر، وإذا دعا إلى الحق زُجِر، الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله، وإذا رأوه لم يدوروا حوله) فغربة التوحيدي غربة ذاتية عاشها دائماً في ظلِّ نزوع إنساني يفيض بظمأ لا حدود له إلى صديق وقد بلغ هذا النزوع في رسالة (الغريب) حدّاً فاجعاً، إذ لم يُحَدّد اسماً، ولا وصفاً ولا شرطاً للصديق الذي يتمناه (لا يتمنى إلاَّ على بعض جنسه حتى يفضي إليه بكامنات نفسه، ويتعلل برؤية طلعته، ويتذكر لمشاهدته قديم لوعته فينثر الدموع على صحن خدّه، طالباً للراحة من كدّه)، فغريب التوحيدي يريد بِشرا فقط ليتواصل معه وجدانياً، فهذه المشاركة هي المعنى الصحيح لعلاقة الإنسان بالإنسان، إنَّه يُسْعِدُ التوحيدي ويُدْهِشُهُ أنْ يَجِدَ من يفهمه لأنه وهو الخبير بطبيعة الوجود الإنساني وما ينطوي عليه من اغتراب، يدرك أنّ شعور الغربة الذي يعانيه لن يكسِرَ من حدّته شيء لا وصال المحبوب ولا قرب الأهل، ولا الأصدقاء. فغربته ليست غربة المتنبي حين قال في البيت الذي يذكره التوحيدي في النص:

بم التعلُّل لا أهلٌ ولا وطنُ ولا نديمٌ، ولا كأسٌ، ولا سكنُ

لأن غريب المتنبي يريد أهلاً، ووطناً، وكأساً، وسكناً، لكنّ غريب التوحيدي يريد فرحاً ويقيناً ومكانة؛ فرحاً لأن (الحسرات استغرقته على كل فائت وآئب)، ويقيناً لأنه (شتّته الزمان والمكان بين كل ثقة ورائب)، ومكانةً لأنه (آتت عليه أحكام المصائب والنوائب، وحطّته بأيدي العواتب عن المراتب). لكنّ هذا الغريب لم يعثر على الفرح واليقين والمكانة، في منزله الأرضي المبنيّ من ماء وطين زائلين، بين آلاف لهم كل يوم لون فوجد من الأحرى به أن يقصد آلآفاً خالصي المودة،

[1] المثل السائر ٤٣٢.

لعلّه يصل إليهم في منزل سماويّ باقٍ.

إنّ غربة التوحيدي غربة وجودية، تتلخص في (الغربة داخل الغربة) يقول التوحيدي: (بل الغريب من هو في غربته غريب)، يغيب الغريب عن الوجود، فيتوقف وجودُه الذاتي الشخصي، بينما الوجود سائر بدونه، وهو غريب لأنه ابتعد عن الأرض وظل غريباً أثناء ارتحاله إلى السماء؛ لأنه لم يصل بعد، وهذه هي نقطة التحول الهامة في تجربة التوحيدي، والتي تفصل بين عهدين من حياته، إنه يشبه السالكين وحلمه الوصول، ونص الغريب يكاد يكون وصفاً للرحلة والطريق، وعذاب المسافر بلغة تقارب لغة الصوفيين.

فإذا كان الواصلون يصفون اتحادهم بالله، والوارثون يصفون رحلتهم واتحادهم، ويسردون العبر التي استخلصوها من الرحلة والوصول، فالتوحيدي ليس واصلاً، ولا وارثاً، إنّه يشبه السالكين في نصّه (حرارة، وتوق، وشوق، ونداء، واغتراب، وثورة، وقلق، وعرفان)[١]، والذي يبدو في النص تصوّفاً هو نزوع قوي نحو الصوفية، وهو تحليق التوحيدي المفكر والفنان في أفق روحي يشارف التصوف.

وتبدو غربة التوحيدي اختياراً فهي محاولة للخلاص من الغربة والدخول في وطن الله، هروب من الوجود العدم، إلى وجود ممدود موطود غير محدود، فالغربة مصطلح صوفي، والأصل في معنى الغربة هو غربة الروح في أرض المادة، فالصوفية في أهم معانيها هي حنين الروح للعودة إلى موطنها الأول في سماء المعنى، وما إحساس الغريب بالعدم، أو على الأقل بنقص الوجود إلا وجهٌ من وجوه الرغبة الصوفية في الكمال، يذكر القاشاني عدة معانٍ لمصطلح الغربة منها (الخلوة مع الحق، والاعتزال عن الخلق، وإيثار المحبوب بالهجرة إليه عشقاً، والاغتراب عن الخليقة للانمحاق برسمه في الحقيقة)[٢].

إنّ نصّاً بعنوان الغريب مُتَضَمّناً في كتاب بعنوان (الإشارات الإلهية)، وموضوعه مناجيات إيمانية خالصة متجردة من أي طمع في الدنيا، منقطعة إلى طمع في الله، لا يمكن قراءته إلاَّ قراءة تأويلية باطنية. تثير التساؤل حول ما إذا كانت غربة التوحيدي مصدر تعب أو مصدر راحة، أو مصدر تعب وراحة معاً،

---

[١] عودة الواصل، د. سعاد الحكيم ٧٣.
[٢] اصطلاحات الصوفية ١٩٧.



يكاد يختارها الصوفي فيرفض الحياة، لأنه يراها قيداً وقد يطلب الموت توسلاً للحرية.

يقارب التوحيدي في معاني غربته معنى الغربة الصوفية، فهي غربة داخل الوطن، وبين الأهل والأحبة، غربة النفس، والروح داخل الجسد، وغربة الفكر داخل منظومة المجتمع (أين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان)، (أغربَ في أقواله وأفعاله)، (أصبح حائل اللون من وساوس الفكر)، (إذا قال لم يسمعوا قوله)، و(إذا رأوه لم يدوروا حوله)؛ فهي إذن غربة الإنسان عن ذاته، فتجربة الغريب هي تجربة فكرية روحية، فليس عند غريب التوحيدي انتماء نهائي واضح، وليس له اقتناع حاسم بالخطأ أو الصواب.

إنه يتأرجح بينهما في حضن الحيرة باحثاً عن حقيقة، بل عن حقائق الحياة والكون التي لم يصل إلاَّ إلى إشارات بعيدة غامضة منها، وما نص الغريب سوى محاولة يائسة لالتقاط بعض معاني تلك الإشارات بأداة اللغة، فيكتب ما يحسّه، ويعلن أنّ الحقيقة الوحيدة التي يمكن بلوغها هي اللا حقيقة، (أيها المُعجَبُ باللفظ، هل لك نصيب من المعنى؟ أيها المُدِلُّ بالعبارة هل لك حقيقة في الإشارة، أيها المسحور بالبلاغة هل لك بلاغ إلى الغاية)[1].

ينتمي غريب التوحيدي إلى وطن الله بمعرفة هي هداية، وهي نقيض الضلال، الذي يذكر الكثير من معانيه (إلى متى تنخدع وعندك أنك خادع؟ إلى متى تظن أنك رابح، وأنت خاسر، إلى متى تدّعي، وأنت منفي، إلى متى تحتاج وأنت مكفي؟ وإلى متى تبدي القلق، وأنت غني، إلى متى تهبط وأنت عليّ، ما أعجبَ أمراً تراه بعينيك، ألهاكَ عن أمرٍ لا تراه بعقلك). ويبلغ الغضب بالتوحيديّ أقصى درجاته فيرى الإنسان الضال حماراً لا يُعذَرْ (الحمار أيضاً يرى بعينيه، ولا يرى بغيرها، أفأنت كالحمار فتُعْذَر؟ فإن لم تكن حماراً، فَلِمَ تتشبّه به؟)، ليس إنساناً ذلك الذي لا يرى بعقله، وما إصرار التوحيديّ على الإنسانية إلا لأنّ الله خلق الإنسان على مثاله، وعلى الإنسان الحفاظ على هذا الانتماء السامي، فإذا لم يحافظ عليه أصبح ضالاً وهذا هو سبب الغضب العارم الذي دفع التوحيديّ إلى

---

[1] الإشارات الإلهية، أبو حيّان التوحيدي، ٢٣١.



هذا التشبيه، الذي قد يبدو دخيلاً ومجافياً للهوية الأدبية والفنية للنص.

والمعرفة التوحيديّة هي معرفة عامة، هي هداية، ودعوة إلى الله، وإلى قيم الخير والعدالة والفضيلة، وهي ليست معرفة صوفية فلسفية، بل نزوع نحو التصوف، لقد أخبر الغريب عن الله، وتهالك في ذكره وتوجَّهَ إليه، وابتعدَ عمّا سواه (الغريب من أخبر عن الله بأنباء الغيب داعياً إليه، بل الغريب من تهالك في ذكر الله متوكِّلاً عليه، بل الغريب من توجّهَ إلى الله قالياً لكلِّ من سواه، بل الغريب من وهبَ نفسه لله متعرِّضاً لجدواه)، وذكر أسباب غربته، وأهمُّها معاداة الناس له بسبب دعوته إلى الله: (اللهم إنهم عادونا من أجلك لأنّا ذكرناك لهم فنفروا، ودعوناهم إليك فاستكبروا، وأوعدنا بعذابك فتحيّروا، ووعدناهم بثوابك فتجبّروا، وتعرّفنا بك إليهم فتنكروا). وهناك سبب آخر هو انتقاده العبادات الظاهرة، في إشارة منه إلى ضرورة توافق ما يظهره الإنسان، مع ما يبطنه (غزوك رياء وسمعة، وحَجُّك حيلةٌ وخدعة وأحوالك كلها بهرج وزيف). هذه دعوة إلى نيّة صافية، وإيمان باطن حقيقي، وعبارته (حَجُّك حيلة وخدعة)، تُذكِّر باسم كتابه (الحج العقلي إذا ضاق الفضاء عن الحج الشرعي).

ومن مضامين المعرفة التي يدعو إليها (معرفة الذات، من خلال التمعن في الوديعة الإلهية في الإنسان، وهي روحه، وعقله، ونفسه، وجسده على حدٍّ سواء صورها في مقطع صوفي الشكل والمضمون، فعبارات مثل (تجمعك الصورة)، (تعرف لك عين)، (يحويك مكان)، (يصفك عيان)، (أنت في ملكوت غيب الله ثابت)، (عطل من كل شيء إلاَّ من مشيئة الله). هي عبارات غارقة في مصطلحات الصوفية معناها أنّ الله وهب الإنسان وديعة رفيعة هي روحه الطيبة، ولم يكن الإنسان بعد قد صُوِّرَ وظهرت هيئةُ خَلْقَتِهِ، ولم يكن له حقيقة أو ذات أو ماهية، ولم يصفه الله، لم يكن الإنسان شيئاً لا في المكان، ولا في الزمان، كان الإنسان غيباً مستوراً في علم الله وحده، فهو ثابت له وجود عقلّي وذهنيّ في علم الغيب قبل أن يزيد الله من تكريمه فيهبه من مشيئته تحقّقاً ووجوداً في الزمان والمكان.

يحضر الحب إلى جانب المعرفة، إذ ينصرف الغريب عن أحبائه الذين عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض، إلى حبيبه الله، وينتقل من المنزل الأرضي إلى المنزل الروحي، والإلهي، ومن حب الإنسان الزائل إلى حب الله الباقي.

قد لا يكون التوحيدي صوفيّاً، لكنّ غربته غربة صوفية، فهي ـ كما وصفها ـ إحساس دقيق خفيّ يكاد يكون العدم، إحساس بالفقد والفناء، وَوَصْفُ هذه الغربة



(وصفٌ يخفى دونه القلم، ويفنى من ورائه القرطاس، ويَشِلُ عن بجسهِ اللفظ، لأنّه وصفٌ للغريب الذي لا اسم له فيُذكر، ولا رسم له فيُشْهَر، ولا طيَّ له فيُنشر، ولا عُذر له فيُعذر، ولا ذنبَ له فيُغفَر، ولا عيبَ عنده فيُسْتَر). فيخفى، ويفنى، ويَشِلُ، أفعالٌ نقيضة الظهور والحياة والحركة، فهي عدم و(المعدوم عين ثابتة معدومة: ثابتة في وجودها في علم الله القديم، معدومة أي مسلوب عنها الوجود الخارجي في زمان ومكان. والمعدوم له وجود عقلي متميز في علم الله)[1]، ونفي الاسم، والرسم، والذنب، والعذر، والعيب، والطي، والنشر، هو تأكيدٌ لهذا العدم، لا وجود لشيء، ولا لنقيضه، ونفي الحياة هو إثبات للموت، ونفي الوجود هو إثبات للعدم، وربَّما لو تحرّر التوحيدي من قيد الضرورة الفنية، الأدبية، التي تقتضي تغيير الأسلوب، والانتقال من فكرةٍ إلى فكرة أخرى، لظلّ ينفي إلى ما لا نهاية، لأنَّ شعوره بغربته سيلٌ دفّاق لا ينتهي، وقد انتقل من النفي بلا النافية (لا اسم ولا رسم ولا طيّ ولا نشر)، إلى النفي بلم الجازمة (هذا غريب لم يتزحزح عن مسقط رأسه)، و(لم يتزعزع عن مهبِّ أنفاسِه)، وذلك دلالة نفي المستقبل بعد نفي الماضي لتأكيد معنى العدم. ثم انتقل إلى النفي باستخدام أفعال معناها النفي أيضاً: (يسلو) نفي التذكر، و(يغمض) نفي انفتاح العين والرؤيا، و(يقصي) نفي القرب في قوله: (أغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيداً في محل قربه، لأن غاية المجهود أن يسلو عن الموجود، ويغمض عن المشهود، ويُقصى عن المعهود)، وقد وصف الدكتور مصطفى ناصف هذا بالقول: (أبو حيان كان مولعاً بالنفي لمخاصمة التوكيد والإثبات)[2].

في النص تشبيهات، واستعارات، وكنايات، تشبيهات مثل: (أفأنت كالحمار)، (كأنه شن) واستعارات مثل: (محاسن الحدق المراض) و(أكله الخمول) و(مصّه الذبول) و(ينثر الدموع على صحن خده)، فالعيون مريضة، والخمول يأكل، والذبول يمص، والخد صحن، والمعاصي لها سنام، والإنسان الذي يذمُّه التوحيدي لأنّه يرفض النصيحة الصادقة كلب ينبح ويُكشِّر عن أنيابه، فهذه استعارةٌ دافعها الغضب ذاته الذي دفع التوحيدي في صورة سابقة إلى تشبيهه بالحمار، فضلاً عن صور أخرى يُشَخّصُ فيها على سبيل المجاز العقلي: الأيام، والزمان، واللفظ، والمصائب، والقلم، والقرطاس، هي (تحكمت الأيام)، (وشتَّته الزمان والمكان)،

---

[1] المعجم الصوفي د. سعاد الحكيم ٧٨٢.
[2] محاورات مع النثر العربي، ١٢٩.

و(أتت أحكام المصائب)، (ويخفى القلم)، و(يفنى القرطاس)، و(يشل اللفظ)، وبرغم كثرة هذه الصورة والعناية بصياغتها، فالتوحيدي لم يرسمها لذاتها، لأنّه غلّب غايته الفكرية على غايته الفنية الصِرف، فهدف هذه الصورة في النص هو إيضاح أفكار، ونقل الغضب العارم الذي يغلي في نفسه تجاه الإنسان المغرور المتكبر، وهي صور تدخل في صلب المعنى بل هي عند التوحيدي أداة هامة في التعبير، وتسهم في صنع الدلالة (المعنى)، فالتوحيدي مشغولٌ بالفكرة، ومنتصرٌ للمعاني الذهنية المُترجِمَة لها يحشد قدرته الأدبية لخدمة فكرة الغربة الفلسفية الصوفية.

الغربة في نص (الغريب) معنى متعدد، فالغربة هي البعد عن الوطن، والبيت، والأحبة، وهي الوحدة بلا صديق، ولا حبيب، ولا نسيب، وهي غربة الأفكار، والمشاعر، والمبادئ، وهي الفقر، والحزن، والخوف، فضلاً عن أنّ كل معنى من هذه المعاني قابل لتوليد معان ثوان لا نهاية لها، وقد تحولت غربة التوحيدي من الفقر إلى الجهل، إلى البعد عن الله، يقول د. إحسان عباس: (فقر التوحيديّ إلى المال أصبح فقراً إلى الرحمة، بل إلى المعرفة، بل إلى الوصول الصوفي، وكانت غربته في طبيعته وخُلْقِهِ، وفي قلة المُشَاكل والنظير، فأصبحت غربة النفس العُلْوية في دنيا الطين)[1]، وهي أيضاً: (غربة الموهبة، وعاقبة التفرد، غربة الذات التي تدرك قيمتها فتفشل في تحقيق الصلة بمن يحيطها، فتسعى إلى تحقيق الصلة بالمطلق، بالأبدي، بالأكوان كلها)[2].

وليس لفظ الغربة وحده الذي يحمل طاقة إيحائية، ويتعدد معناه، فالوطن قد يكون مكانياً، أو زمانياً، أو انتماءً نفسياً، والألاف أهلاً، أو أحبة، أو أصدقاء،. والكأسُ كاسَ الخمرِ، أو كأسَ المحبة، أو ماضياً جميلاً... إلخ، ما يؤكد دور النثر الصوفي في تغيير مفاهيم نقدية، جامدة كمفهوم (المعنى).

إن توحيد اللفظ والمعنى في النص نتيجة لحرص التوحيدي على أن تكون لغته نقلاً دقيقاً لأفكاره، فاللفظ ليس مجرد أداة توصيل بل تعبير يكاد يناظر الحالة الصوفية (نطق حزنان منقطعاً، وسكت حيران مرتدعاً، وقرب خاضعاً، وبَعُدَ خاشِعاً، وظهرَ ذليلاً، وتوارى عليلاً..)، (طلب واليأس غالب عليه)، و(أمسك والبلاء قاصد

---

[1] التوحيدي ١١٦، ١١٧.
[2] خلاصة التوحيدي، جمال الغيطاني ١٤ز



إليه)، الخ، وبذلك انتفت ثنائية اللفظ والمعنى، وواكب النص . كسائر كتابات التوحيدي . النقد القائل بقيام العمل الأدبي على أساس المعنى، مع مراعاة اتساع المعنى الصوفي، وتجاوزه حدود اللفظ في أحيان كثيرة.

يشهد النص على محاولة فن النثر الخروج على تقسيمات النقد الأدبي إلى أنواع محددة، وإنّ (معنى المعنى) هو أهم المفاهيم النقدية التي وجد فيها الصوفيون مخرجاً لغوياً لمحنتهم المتمثلة في عجز اللغة عن وصف رؤاهم.

أولى التوحيدي اهتماماً بالغاً للألفاظ والتراكيب، فالنص عزفٌ توحيدي منفرد على وتر (الغربة)، فيه ترجمة دقيقة لشعورٍ غامض ممتد لا ينتهي، اختار لوصفه ألفاظاً أبرز سماتها الرقة، ودقة الوصف، ودلالتها المشتركة على موضوع واحد هو الغربة (حزن)، و(خوف)، و(يأس) و(حيرة)، و(خضوع)، و(ذل)، و(خيبة)، و(لوعة)، (لَهَفْ، حَزَنْ، ظِنَنْ، بعداء، رائب، مخيلة...) كما اختار تراكيب أبرز سماتها: (الإيجاز، ووفرة المعنى (كالخشونة واللين)، فالخشونة قد تكون جفاءً، أو فرقة، أو خيانة...، واللين وفاء، أو حبا، وكذلك (الذهاب)، و(الانقراض)، (وهواتك الستر)، و(كامنات النفس)، و(عقد السر)، و(العطاء الممدود)... الخ.

كما يتسم أسلوب التوحيدي بغزارة اللفظ، وكثرة الترادف، كوسائل للإبانة والإفصاح، وأمثلة الترادف منها (حظه ونصيبه)، و(مصّه الذبول وحالفه النحول)، و(طمر وسربال)، و(المصائب والنوائب)، و(عطاء ممدود ورفد مرفود)، و(إذا ذكر الحق هجر وإذا دعا إلى الحق زُجِر)، و(إن زار أُغلق دونه الباب وإن استأذن لم يرفع له الحجاب)، مع ملاحظة الفروق الدقيقة في المعنى بين الجمل التي تتشابه في معانيها، ما يؤكدُ دقّةً لفظية يتمتع بها أسلوب التوحيدي، وهي دقة تنبع من أهميتها من ذاتها، ومِمَّا تمنحه للنص من ميزة موسيقية عبر السجع والإيقاع، والطباق، فالنص مسجوعٌ كاملاً، وقد كسَر تبدل صيغ الإنشاء والخبر من سكون النص، وكذلك التضاد بالطباق (الخشونة واللين)، و(إدباره وإقباله)، و(غائب وحاضر) و(جاءٍ وذاهب)، و(فائت وآئب)، و(ثقةٍ ورائب)، و(حاربناهم فيك وسالمناهم لك)، و(طيبهم وخبيثهم)، و(سر وعلن)، و(رابح وخاسر)، و(مكانتك إذا أطعت ومهانتك إذا عصيت).

وقد رأى الدكتور عمر الدقاق في هذا الطباق التوحيدي تضادّاً عقليّاً قال عنه



(النغمة الموسيقية متعانقة مع التلوين العقلي، كأن يسعى إلى التضاد ليزيد المعنى جلاء والفكرة مضاءً)[1]، فضلاً عن أنّ التضاد يعكس طبيعة شخصية توحيدية حائرة، وطبيعة إنسانية عامة، كلُّ عاطفةٍ فيها تنطوي على نقيضها.

إنّ اهتمام التوحيدي بتوفير الإيقاع يؤكد تبنيّه النقدي فكرة المساواة بين الشعر والنثر، فالأداء الفني في كلٍّ منهما يحتاج إلى الدرجة ذاتها من الإتقان والجودة، وقد جهدَ هنا لإظهار نثره في صورة النظم الأمر الذي أكّده معظم نقّاد العربية فسمّاه قدامة بن جعفر توسيع مجال البلاغة إلى الكلام، والقول، وعدم تحديده بشعر ونثر.

ولم يهتم التوحيدي بالمعنى واللفظ كلّ منهما على حدة، وحسب، بل وحّد بينهما وجاء نصّهُ (الغريب) تطبيقاً أمثلَ لرأيه النقدي الاستثنائي القائل بالتحام الشكل بالمضمون واتحادهما. فالتوحيدي نادى بعشق المعنى واللفظ معاً، فجاء نصه ابتكاراً لعلاقة اتحاد اللفظ بالمعنى اتحاداً نادراً (لا تهوَ المعنى دون اللفظ، وكُنْ من أصحاب البلاغة والإنشاء في جانب)[2].

التنكير ظاهرةٌ لفظية بارزة، فالنص مليء بعددٍ من النكرات تستند إلى لفظٍ نكرةٍ رئيس هو (غريب)، لقد نُكِّرت كلمة غريب كثيراً، فوافقتها الصفات التي تتبعها في التنكير مثل (حزنان)، و(منقطع)، و(حيران)، و(مرتدع)، و(خاشع)، و(ذليل)، و(عليل)، و(هائب)، و(خائب).، حتى الألفاظ التابعة للغريب، والتي تخصّه، هي ألفاظ نكرات، مثل: (شن)، و(كِنّ)، و(وطن)، و(أهل)، و(سكن)، و(نديم)، و(كأس)، فالغريب هو إنسان يشعر بغربته وحسب، ومع التوحيدي أصبح الغريب غريباً عن غربته (الغريب من هو في غربته غريب)، وقد لجأ التوحيدي إلى التنكير لكي يُصوّر هذا الحدّ الفاجع من الغربة، لم يكتفِ بالمعاني التي قدّمها التنكير، أو النفي، بل نقل مشاعر الغريب بجمل قصيرةٍ طاغية، ومشحونة بمعاني الألم (جمل قصيرة وعطف منفصل من خلال حرف الواو، تظهر أهمية الرنين الانفعالي والانبهار، وتُذكر بالقضاء والقدر)[3]. (الغريب من كلّه حرقة، وبعضه فرقة، وليله أسف، ونهاره لهف، وغذاؤه حَزَن، وعشاؤُه شجن، وآراؤه ظِنَنْ، وجميعه فِتَنْ، ومَفْرِقُه محنْ، وسرّه علن، وخوفه وطن).

---

[1] ملامح النثر العباسي ٢٤٧.

[2] الإمتاع والمؤانسة ١/١٠.

[3] محاورات مع النثر العربي، د. مصطفى ناصف ١٣٩.



عبّر التوحيدي عن أعمق أغوار ذاته، عن الأحاسيس الغامضة وليدة اليتم، والحاجة، والضياع، والرغبة بالتفوق، والسبق الفني الذي يكون تعويضاً عن فشل في الحياة (في الإشارات الإلهية تخطّى التوحيدي أساليب التعبير المستقرة، المؤطرة ليخلق أسلوبه الخاص، المتدفق الذي يستوعب كافة أساليب النثر العربي لكنّه يتجاوزها أيضاً)[1]، فلم يشغل الموضوع النفسي الوجودي التوحيدي الفنانَ، عن تقديم فكرته تقديماً أدبيّاً خالصاً، فأساليبه مُنوّعة بين استفهام، ونداء، وتعجب، ونفي، وخطاب، فمن الاستفهام (بأي لسانٍ أحاورك، وبأيِ خُلقٍ أجاورك، وفي أي حقيقة أشاورك، وبأي شيء أداورك)، و(أين أنت عن قريب قد طالت غربته في وطن، وأين أنت عن غريب لا سبيل له إلى الأوطان)، و(إلى متى تتخدع، إلى متى تظن أنك رابح، الخ). ومن النداء: (يا هذا)، و(يا أيها السائل)، و(يا ذا الجلال واللهم). ومن التعجب (ما أعجبَ أمراً تراه بعينك، ألهاك عن أمرٍ لا تراه بعقلك)، و(ما أسعد من كان في صدره وديعة الله بالإيمان)، و(ما أسعدك أيها العبد)، و(ما أقسى قلبك)، و(ما أذهبك فيما يُغضبُ عليك ربُّك!)، ومن النفي: لا ينفعُكَ وعظٌ، ولا ينجعُ فيك نصح)، و(ولا اسم له فيُذكر، ولا طيّ له فيُنشر، ولا عُذْرَ له فيُعذَر، ولا ذنبَ له فيُغفَرْ، الخ).

إنّ هذا التنوع في الأساليب يشفُّ عن مقدرةٍ أدبيةٍ عالية، كما يشفّ عن محاولةٍ ثانية لكسر حدّة الغربة التي يشعر بها التوحيدي بعد المحاولة الأولى حيث تخيّل صديقاً، ووجّه إليه رسالة الغريب، فضلاً عن أنّ هذه الأساليب تُحوّل الغربة إلى أنس، وتوصل الفكرة بأفضل أشكال البلاغة وقد نفى د. مصطفى ناصف عن هذا الأسلوب السهولة أو العبثية في الإنشاء، فقال: (إنّ الذي تظنّه زخرفاً كان مكابدةً واستعلاءً على السهولة والركود، تفنّن أبو حيان من خلال السجع، والجناس، والطباق، والتناقض في التعبير عن القلق والجسارة والعري وتفاوت العلاقة)[2].

طوّر التوحيدي فنّاً أدبيّاً ظلّ مهملاً طويلاً، هو فن المناجاة، فأضاف إليه من ذاته، ومن الفلسفة، والتصوف، في آنْ معاً (تعمق المناجاة وخرج بها عن المألوف وأعطى لها طابعاً ذاتيّاً قلقاً)[3]، يؤكد جمال الغيطاني أنّ (التوحيديّ وحّد

---

[1] خلاصة التوحيدي، جمال الغيطاني ١٣.
[2] محاورات مع النثر العربي ١٣٠.
[3] خلاصة التوحيدي، جمال الغيطاني ١٣.



بين ظاهر النثر وباطنه، بين الأساليب التي تعارف عليها القوم، والمعاني التي لم يطرقها أحد، فأتى بكتابة ذاتية يتوحد فيها الكاتب بما يكتب، لا يخبر عن آخر، ولا ينقل عن أوليّن إنما الكاتب والمكتوب شيء واحد)[١].

وقد كان تطويره المناجاة في سياق تطويره أنواع النثر وأساليبه، حيث طبع النثر بطابع ذاتي؛ وليد فلسفته، وشكّه، وتساؤله، ودعوته، إلى تحكيم العقل، وذلك بدوافع من تنوع ثقافته التي نهلها من دكان أبيه الورّاق، ومن جمود تقاليد عصره علميّاً، وسياسيّاً، ودينيّاً، وبدافع من حربه ضد الشعوبية والعصبية، ومحاولته بناء عالم مثالي يبنيه الخيالُ بالكمال، وإيمانه بضرورة اللقاء الإنساني بين الأفراد والأمم، وهذه الدوافع هي ذاتها عوامل غربته التي انتهت به إلى الانتحار بإحراق كتبه، في ذروة إحساسه بغربته وغربة أفكاره، وكأنّه أراد عقاب كل من لم يؤمن برسالته.

إنّ نص (الغريب) يقترب كثيراً من النثر الصوفي، فهو نثرٌ جديد يتجاوز قواعد النثر البلاغي الذي يلتزم التزاماً حرفياً بقواعد اللغة والبلاغة والبيان، ويتخذ من موضوعات مختلفة (سياسية واجتماعية ودينية) مجال اهتمام لـه، فالنص سمح لنفسه بالانحراف عن تلك القواعد ليبتكر قواعده الخاصة به في اللغة والبلاغة والبيان، ويتخذ من موضوعات الحياة، والموت، والوجود، والعدم، مجالاً لاهتمامه. ونص (الغريب) شأنه شأن نصوص (الإشارات الإلهية) مرحلة مهمة من مراحل تطور فن النثر العربي، فهي نصوص تسلك طريقاً نحو التصوف.

إنّ الملامح الصوفية في النص أكّدت نزوعاً توحيدياً قوياً نحو التصوف، من خلال أزمته الوجودية التي لخّصها بـ (الغربة داخل الغربة)، ما جعل التوحيدي كاتباً بارزاً، اختطّ لنفسه منهجاً فكرياً وكتابياً مميزاً، وقد كشفت هذه الملامح الصوفية عن أنّ نص (الغريب) يُمَّثلُ نقطةَ تحوّلٍ مهمة في حياة التوحيدي، وفنّه، هي مرحلة النزوع نحو التصوف الذي رأى فيه طريقاً للخلاص.

---

[١] خلاصة التوحيدي، جمال الغيطاني ١٣.



٤ ـ (مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت)

من كتاب (المواقف والمخاطبات)[1] للنِّفَّري،
أبي عبد الله محمد بن عبد الله (... ـ ٣٥٤ هـ)

يقول النِّفَّري:

أوقفني وقال لي: "قُلْ لليل ألا أصبح لن تعود من بعد لأنني أُطلِع الشمس من لدن غابت عن الأرض، وأحبسها أن تسير، وتحرق ما كان يستظلُّ بك وينبت نباتاً لا ماء فيه، وأبدو من كل ناحية فأرعى البهائم نبتك، ويطول نبتي ويَحْسُن وتنفتح عيونه ويروني وأحتج فيكتبون حُجّتي بإيمانهم، ويغرق الجبل الشاهق من قعره بعد أن كانت المياه في أعلاه وهو لا يشرب، وأخفض قعر الماء، وأمدّ الهاجرة، ولا أُعقبها بالزوال، هنالك يجتمعون وأكفئ الأواني كلّها، وترى الطائر يسرح في وِكره، وترى المستريح يشتري السهر بالنوم، ويفتدي الحرب بالدعة".

وقال لي: "قل للباسطة الممدودة تأهّبي لِحُكمك وتزيّني لمقامك واستري وجهك بما يشف وصاحبي من يسترك بوجهه، فأنتِ وجهي الطالع من كل وجه فاتخذي إيماناً لعهدك، فإذا خرجتِ فادخلي إليّ حتى أُقبّل بين عينيك وأُسرّ إليك ما لا ينبغي أن يعلمه سواك، وأخرج معك إلى الطريق وترين أصحابك كأنهم قلوب بلا أجسام، وإذا استويت على الطريق فقفي فهو قصدك، كذلك يقول الرب أخرجي يمينك وانصبي بها عِلْمَك ولا تنامي ولا تستيقظي حتى آتيك".

يا عبدُ قِفْ لي فأنت جسري ومدرجة ذكري عليك أعبر إلى أصحابي وقد نصَّبتك وألقيتُ عليك الكَنَف من الريح وأريد أن أُخرج علمي الذي لم يخرج فأجنّده جُنداً جُنداً ويعبرون عليك ويقفون فيما يليك من دون طريق، وأبدو ولا تدري ما أين، أمن قبلهم أم على مدرجتهم، فإذا رأيتني سِرْتَ وساروا ونصبّتُك على يدي قَمّرَ كل شيء وراءك فمن عبر عليك تلقيتَهُ وحملتَهُ ومن جاز هلك الهلاك كله.

يا عبدُ قف في الناموس فقد أوقفتُكَ، وثِبْ إلى ثأر همّك وَثْبَ السبعِ إلى فريسته على السغَب، وقُمْ فأدْرِك بي واطلبني بقيوميتي فيما تدرك فمن رآني رأى ما لا يظهر ولا يستتر.

يا عبد آنَ أوانك فاجمع لي عُصبي إليك واكنز كنوزي بمفاتحي التي آتيتُك واشدْد واشتد فقد أشرفتَ على أشدّك، وأظهر بين يدي بما أظهرك فيه واذكرني

---

[1] المواقف والمخاطبات ٢٧٧.



بنعمتي الرحيمة فيحبني من تذكرني عنده.

كذلك يقولُ الربُّ إنّي طالعٌ على الأفنية أبتسمُ ويجتمعون إليّ، ويستنصرني الضعيف ويتوكلون كلّهم عليّ وأُخرج نوري يمشي بينهم يُسلّمون عليه ويُسلّم عليهم فلتتنبهين أيتها النائمة إلى قيامك، ولتقومين أيتها القائمة إلى أمامك، فارجمي الدور بنجومك، واثبتي القطب بإصبعك، والبسي رهبانية الحق ولا تنتقبي، إنما الحُكْمُ لكِ وعُودُ البركةِ بيمينك، فذلك أريدُ وأنا على ذلك شهيد، تلك أنوار الله فمن يستضيء بنوره إلا بإذنه، ذلك هو الحق ونبأ لا تنبئك به الظنون، وما يجادل به إلاَّ الجاهلون.

كذلك يقول الرب أقبل، ولا تراجع، وأنظم لك القلادة، وأُخرج يدي إلى الأرض، ويروني معك، وأمامك، فابرزي من خدرك فإنني أُطلع عليك الشمس، وخُذي عاقبتك بيمينك، واشتدي كالرياح، وتذرّعي بالرحمة السابقة، ولا تنامين فقد اطلعتُ فجرَكِ وقرُبَ الصباحُ مِنْكِ. ذلك من آيات ربّك، وذلك لنزول عيسى بن مريم من السماء إلى الأرض، وأوانٌ قريبُ يبشِّر به، وإمارةُ للذين أوتوا العلم وهُدى يهدي به الله إليه، وستُنقِذُ كثيراً يجهلون.

كذلك يقول الرب إنّما أخبرتُكِ لظهور الأدب فاكشفي البراقع عن وجهك، واركبي الدابّةَ السيّاحة على الأرض، وارفعي قواعدي المدروسة وتحمَّليهم إليّ على يديك، من وافقك على اليمين، ومن خالفك على الشمال، وابتهجي أيتُّها المحزونة وتفسّحي أيتها المكنونة، وتشمّري أثوابك، وارفعي إزارك على عاتقك، إني أنتظرك على كل فجر فانبسطي كالبرّ والبحر، وارتفعي كالسماء المرتفعة، فإني أرسل النار بين يديكِ، ولا تَذر ولا تستقّر، إنّ في ذلك لآيةً تُظهرُ كلمة الله فيُظهِرُ اللهُ وليَّه في الأرض يتخذ أولياءَ الله، يُبايع له المؤمنون بمكة، أولئك أحبّاءُ الله ينصرهم الله وينصرونه، وأولئك هم المستحفظون عدَّة من شهدوا بدراً يعملون، ويصدقون، ثلاثماية وثلاثة عشر أولئك هم الظاهرون.

كذلك أوقفني الرب وقال لي قل للشمس أيتها المكتوبة بقلم الرب أخرجي وجهك، وابسطي من أعطافك وسيري حيث ترين فرحك على همّك، وأرسلي القمر بين يديك ولتُحدّق بك النجوم الثابتة، وسيري تحت السحاب واطلعي على قعورِ المياه ولا تغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق، وقفي للظل، إنمّا أنتِ مرحمةُ الرب وقدسُه يُرسِلك على مَنْ يشاء، ذلك هدى الله يهدي به من يشاء، كذلك يُنْزِل الله الوحي، فانقلي أيتها الثاوية واطمئني أيتها المتوارية فقد ألقيت الأزمة وقدَّم الرب بين يديك نجواه.

كذلك يقول الرب اطلعي أيتها الشمس المضيئة، فقد سلختُ الليل، وانبسطي



على كل شيء. يَنْبُتُ الزرع وتؤتي كُلُّ شجرة أُكُلَها بإذن ربِّها، ويخرج إليك اليتيم فيطول ويجتمع إليك الدعاة، وترين نوري كيف يزهر، فخذي أُهْبَتَكِ أيتها الخارجة وتزودي للسفر، إنما أنت نور الرب قال له الرب لتقيم للناس حكماً عادلاً تثبتهم وتركن إليك قلوب المؤمنين ويقوى الضعفاء بك فيدافعون عن أنفسهم ما يخافون.

أيتها النائمة هلّمي فاستيقظي وأبشري فقد أُنزِلَت المائدة ونَبَعَت عليها عيون الطعام والشراب وسوف يأتونك فيروني عن يمينك وشمالك ويكونون أعوانَكِ ويغلبون؛ لأنَّ الذي يقاتلهم يقاتلني وأنا الغلوب، وانفسحي يا محصورةِ فقد أطلق أسرِك وفتحت الأبواب عليك، فتزيّني وزَيّني للشعوب بهائي فقد أُذهِبُ عنك الحزن، وملأتُ قلبك بالفرح، وسوف يصطفون صفّاً واحداً لقدومي وأقدم بغتةً، (فلا تدهشين ولا تتحيرين)[1] فلست أغيب بعد إلاَّ مرةً، ثم أظهر ولا أغيب وترين أوليائي القدماء يقيمون ويفرحون.

وقال لي حان حيني وأزّف ميقاتُ ظهوري وسوف أبدو ويجتمع إليّ الضعفاء ويقوونَ بقوتي وأُطعمهم أنا وأسقيهم وترى شكرهم لي، فقم يا نائم، ونم يا قائم. فقد جعلت المصيبة أسر العزاء وأنزلت هداي ونوري وعمودي وآياتي.

وقال لي انصب لي الأَسّرة، وافرش لي الأرض بالعمارة، وارفع الستور المسبلة لموافاتي، فإنّي أُخرج وأصحابي معي وأرفع صوتي وتأتي الدعاة فيسترعوني فأحفظهم، وتنزل البركة وتنبت شجرة الغِنى في الأرض ويكون حكمي وحدي، ذلك على المعيار يكون وذلك الذي أريد).

النص مزيجٌ من المواقف والمخاطبات، فيه وقفتان وأحد عشر خطاباً، الفقرة الأوّلى، والتاسعة وقفتان، تبدأان بـ "أوقفني"، والفقرات الباقية مخاطبات تبدأ بـ (قال) أو (كذلك يقول الرب").

وقد يوحي أسلوب المخاطبة بأنّ الله يخصّ النِّفَّري من عباده، لكنّ الحقيقة هي أنّ المخاطبة تتوجه لعموم العباد، أمّا التخصيص الذي يوحي به النِّفَّري، فهو تخصيص محبة، فبين النِّفَّري والله حب متبادل لا يلبث أن يكبر، ويعم، وتتبادله الكائنات والموجودات، فالشمس تحب الأرض، وتشرق عليها بعد كل غروب، حُبَّاً يُوحّدُ المتناقضات، ويُطلعُ الوجودَ مِن العدم، فحين قال النِّفَّري: "أُطلِعُ الشمس من لدن غابت عن الأرض" حرص على ذكر الغياب لكي يُبرز قيمة الحضور،

---

[1] قام النِّفَّري بخرق لغوي، فالصواب هو لا تدهشي ولا تتحيري؛ جزما بلا الناهية.



فطلوع الشمس، وسيرُها وِفق نظامِها الأزليّ، يضمنان استمرار دورة حياة الكون والكائنات (النبات، والبهائم، والطير، والجبل، والصحراء، والإنسان...).

فالله خالق الكون ومنظمّهُ، ومانح السلام والفرح والراحة والأبد، والإنسان هو خليفة الله على الأرض، خَلَقَهُ على مثاله (أنتَ وجهي الطالع من كل وجه)، الإنسان هو الحاكم وهو صاحب المقام، والأرض أمانة موضوعة بين يديه، والإنسان العبد جسر الله إلى الإنسانية، وهذا الجسر ينبني بالاتحاد بين العبد والله، وباستخلاف الإنسان في الأرض "قد نصبتُكَ وألقيتُ عليك الكنف من الريح"، وعلى الإنسان الوقوف في ناموس الكون، والامتثال للقوانين والتشريعات الإلهية، وإنّ أي خرق ظالم باطل للناموس يقتضي تصحيحاً وانتقاماً "يا عبد قف في الناموس، وثِبْ إلى ثأرِ همّك وثبَ السبع إلى فريسته على السَغَبْ"، دون إهمال سلاح فعّال في معركة تطبيق القانون وإحقاق الحق هو "تجنيد العلم" أُخرِج علمي الذي لم يخرج فأجنّدّة جنداً جنداً".

والله سبحانه القادر . وحده . على التدخل في نظام الكون، بيده كل شيء، يأمر الشمس بإخراج وجهها، وبَسْطِ أعطافها، وإرسال القمر بين يديها، وتحديق النجوم بها... كلّ هذه وغيرها أعمال يأمر بها الله، لكن على لسان العبد "النِّفَّري"، أو "المهدي"، ما يشفُّ عن أنّ الله قد يمنح قدرته إلى بعض عباده فيتصرفون بأمره.

الإنسان الكامل إله على الأرض، والقوة التي يملكُها هي "مرحمة الرب وقدسُه يرسلها على من يشاء، كذلك يُنزل الله الوحي"، فعلى غرار الوحي المُنَزل على الأنبياء، هناك الوحي المنَزل على الأولياء في وقت الضرورة، كما هو الحال في النصف الأول من القرن الرابع الهجري . الفترة التي عاش فيها النِّفَّري حيث عرفت ظروفاً سياسية لافتة، أبرزها توالي عدد من الخلفاء على الخلافة العباسية خلال أعوام قليلة، وانتشار وسائل القتل، وثورات القرامطة بسبب الفقر والجوع، وهجومهم على مكة، ونهبهم الكعبة، حتى لقد شبَّه أدونيس الصوفية بالقرمطية (التصوف هو اللاتمّلك في عالم قوامه التملك، القرمطية والصوفية تهدمان كُلٌّ بخصوصيتها، الإسلام السلطوي التقليدي الأولي: تبني مجتمع الفقراء والاشتراكية،



والثانية: ترفض الجماعية وتقيم الدخيلاء الذاتية)[١].

يكشفُ سياق النص عن أنّ "الليل"، و"الشمس" و"الماء"، و"النبات"، و"النور"، و"الأنثى"، و"المهدي" كُلّها رموز؛ ما يؤكّدُ السِمةَ الإشارية الإيحائية لأسلوب النِفَّري إذ تكثر في النص الصور المجازية برموزِها الواضحة القريبة، ورموزِها المُكثفة خفيّة الدلالة.

إنّ أهم غايات الرمز هنا إخفاء الحقيقة، والإشارة إليها من بعيد خوفاً من السلطان الجائر، والرمز هو طريقة التعبير المُثلى التي أراد النِفَّري بوساطتها وصف رؤياه، ونقل بشارته المثالية؛ وهي أبدية النوع الإنساني بوصفه رمزاً للوجود، والمواكبة بين وجود الله ووجود الإنسان، إنّها فكرة الخلود والديمومة التي ملكت وجدان النِفَّري، والوجدان الصوفي عامة. فالليل ليس ليل الطبيعة الذي يخلقه الله، بل ليل الظلم والباطل اللذان يصنعهما الإنسان، والشمس شمس الحق والحقيقة والعدل وكرامة الإنسان، والنبات والماء نعيم الله الذي سُخَّر للإنسان، والأنثى هي القوة السياسية التي ستعيد للإنسان كرامته في كون، الأصل فيه تكريم الإنسان، وسيتحقق كل ذلك على يد الإنسان المُخلِّص الذي شاء له النِفَّري، أن يكونَ المهدّي المُنتظر؛ الوجه الآخر للمسيح عيسى بن مريم النبي المُخلّص، إذ يذكره النِفَّري لتأكيد معنى رمز المرأة، وهو القوة السياسية "ابرزي من خِدْرك فإنني أُطلعُ عليك الشمس، وخُذِي عاقبتكِ بيمينك، واشتدّي كالرياح، وتذرّعي بالرحمة السابقة، ولا تنامين فقد أطلعتُ عليك فجركِ وقَرُبَ الصباح منك ذلك من آيات ربّك وذلك لنزول عيسى بن مريم من السماء إلى الأرض وأوان قريب يُبشّر به...".

وكان النِفَّري قد لمّح إلى فكرةِ المهديّة في أحد مواقفهِ "موقف جاء وقتي" في قوله: "وقال لي: قد جاء وقتي وآنَ لي أن أكشِفَ عن وجهي وأُظهر سبُحاتي، ويتصل نوري بالأفنية وترى عدوّي يحبني، وترى أوليائي يحكمون، فأرفع لهم العروش، وأُعمّر بيوتي الخراب، وتتزين بالزينة الحق، وأجمع الناس على اليُسر فلا يفترقون ولا يذلّون، فأستخرج كنزي، وتحققّ ما أحققتك به من خبري وعدّتي وقرب طلوعي، فإني سوف أطلع وتجتمع حولي النجوم"[٢].

---

[١] الثابت والمتحول ٢/٢١٢.
[٢] المواقف والمخاطبات، د. عبد القادر محمود ٧٠.



ثم تحوّل التلميح إلى تصريح في "مخاطبة وبشارة وإيذان الوقت" حيث ذكر عدد أنصار المهدي بـ (٣١٣) رجلاً شهدوا بدراً: "إنّ في ذلك لآيةً تُظهِرُ كلمةَ الله فيُظهِر الله وليّهُ في الأرض يتخذ أولياء الله أولياءً يُبايع له المؤمنون بمكة فأولئك أحباء الله ينصرهم الله وينصرونه وأولئك هم المستحفظون عدّة من شهدوا بدرا يعملون ويصدقون ثلاثماية وثلاثة عشر أولئك هم الظاهرون".

كما ذكر في المقطع الحادي عشر غيبتي المهدي الصُغرى والكُبرى فلا تدهشين ولا تتحيّرين فلستُ أغيب بعد هذه إلاّ مرّة، ثم أظهر ولا أغيب"، فالنِّفَّري يُحوّل المهديّة من فكرة دينية إلى فلسفة إنسانية شعبية، فلسفةٍ لأحلام الفقراء والمظلومين لوعدهم بالخبز والعدالة، ويؤكد الدكتور مصطفى كامل الشيبي الفهم الاجتماعي الاقتصادي لفكرة المهدية، بدليل (ذكر الشعوب لأول مرّة في تاريخ التشيّع والتصوّف معاً)[1].

هكذا يتوضح البعد الإنساني في كون القضية قضية الضعفاء واليتامى والجائعين والمظلومين؛ فالقوة الثورية التي خاطبها النِّفَّري على امتداد النص، وأيقظها من نومها، وأحياناً من موتها ستصنعُ معجزاتها "تنبت الزرع" تأتي كل شجرة أكلها بإذن ربِّها"، "ويخرج إليك اليتيم"، "أنت نور الرب قال له الرب لتقيم للناس حكماً عادلاً"، و"يقوى الضعفاء بك فيدافعون عن أنفسهم ما يخافون"، و"أنزلت المائدة ونبعت عليها عيون الطعام والشراب".

وسواءً أكانت الأنثى هي الأرض، أم القوة السياسية التي يطلبها النِّفَّري من جانب الشعب تحريضاً له على الثورة، فإنّه يستعين بقوة رمز المرأة لإيصال أفكاره وللإقناع بها، فالمرأة في الصوفية رمزٌ تُخاطبُ الذاتُ الإلهية بوساطة الغزل به، ورمزٌ للحقيقة، وللخلق، وقد كثّف النِّفَّري من الخطاب المُوجّه للأنثى، فطغى على الخطاب المُوجّه للمُذكّر، وبلغَ عدد المرات التي يُخَاطِبُ فيها الأنثى سبعَ مرات، موجودة على التوالي في سبعة مقاطع، هي . على التوالي . الثاني، والسادس، والسابع، والثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر: تأهبي لحكمك وتزيّني لمقامك، واستري وجهكِ) (لتتنبهين أيتها النائمة إلى قيامك، ولتقومين أيتها القائمة إلى أمامك) (البسي رهبانية الحق ولا تنتقبي إنّما الحكم لك ووعود البركة بيمينك). فالتأهب للحكم، والاستتار، والانتباه من النوم، والقيام إلى الأمام، والتسلح بالحق،

---

[1] الصلة بين التصوف والتشيع ٤٦٨.



كُلّها قرائن تُرجّح كون هذه الأنثى قوة سياسية، أو ثورة يجب أن تكون مدروسة واضحة المعالم، وفي ذات الوقت على أصحابها إخفاؤها، بمعنى صونها، وحمايتها إلى أن تغدو قوةً قادرةً على المواجهة وتحقيق الأهداف.

إنَّ ثمة علاقة حميمة بين هذه المرأة (الثورة) وأصحابها، فصاحبها الأول النِّفَّري يؤمن بها كما يؤمن الرجل العاشق بالمحبوبة، وكما يؤمن الصوفي بالغيب، "فإذا خرجتِ فادخلي إليّ حتى أُقبّل بين عينيك، وأُسرَّ إليك ما لا ينبغي أن يعلمه سواك"، وأصحاب النِّفَّري هم أصحابها، يحبونها، ويؤمنون بها، (وأخرج معك إلى الطريق وترينَ أصحابك كأنّهم قلوبٌ بلا أجسام)، فحُبُهم للثورة حُبٌّ قلبيّ منبعه ومصبُّه، والطريق إليه هو القلب، وأصحاب الثورة قلوبٌ بلا أجسام، أرواح عاشقة مؤمنة ليس للعالم المادي أي ثقل في ميزانهم، والطريق هنا يكفُّ عن أن يكون طريقاً إلى الثورة وحسب، إنّه الطريق إلى الله أيضاً؛ لأنّ من أهداف الثورة الحق والعدل والقيم والمُثل، والله هو مجمع القيم والمثل، وهنا . أيضاً . تكفّ المرأة عن أن تكون رمزاً للثورة وحسب، فهناك طريق وأصحاب سالكون عليه، فلا شيء يمنع أن تكون الثورة شاملة، فتكون ثورة معرفة فضلاً عن كونها ثورة سياسية، فالأنثى المُخاطَبة . إذن . هي الثورة، والمعرفة، والحقيقة؛ وهذه المرموزات كلُّها ماهيّاتٌ صوفية شفّافة، على الصوفي سترُها، وإنْ كانت طالعةً من كلِّ وجهٍ؛ لأنَّها مبثوثة في الكون سرّ كون الكائنات، ووجود الموجودات.

وبهذه الأفكار يدخل النص في ساحة الممنوع فيخفي، بين سطوره خطاباً نقدّياً إصلاحيّاً بديلاً لمواجهة السلطة بالقوة. يُقدِّم النصُ النثرّ نوعاً أدبيّاً قسيماً للشعر يثبت التطور الذي حققته لغة النثر إذ لم يعد هناك مضمون سابق وشكل لاحق، بل تزامن بين المضمون والشكل في لحظة إبداعية واحدة، يُبدع فيها الحس والفكر، والذائقة الفنية معاً. كما يثبت النص كفاءة النثر في استيعاب قضايا إنسانية كبرى وهي هنا الاشتراكية؛ قضية الفقراء بكل أبعادها.

أمّا أبرز تجليّات الغموض الصوفي في المخاطبة، فهي:

١ . تعدّد التسميات لِمُسمّى واحد، فالمرأة التي يخاطبها النِّفَّري هي القوة السياسية الثورية، ومن أسمائِها الأرض، والشمس، ومن صفاتها (الباسطة)، (الممدودة)، (النائمة)، و(القائمة)، و(المحزونة)، و(المكنونة)، و(المكتوبة)، و(الثاوية)، و(المتوارية)، و(المضيئة)، و(الخارجة)، و(المحصورة)، وقد نادى بها كأنّها أسماءٌ للأرض، وربّما تعمّد النفّري التضاد بينها إمعاناً في ستر الهوية لهذه المرأة، فقد أسَّس لغةً باطنية لحفظ الأسرار الصوفية

العقائدية، والآراء السياسية التي تُفضي إلى لذع وحُكم السلطان الجائر ومظاهر فساده بلسانِ نقدٍ خفيّ.

٢ . صمت النِّفَّري؛ فهو لا يتكلم بل يتحدث بلسان الله الذي له حُرية الكلام، إذ يتميز النص النِّفَّري عن التراث الصوفي بأنّه صدور مباشر عن الله، وقد استتر بوساطة حيل فنية أدبية خوفاً من اعتراض الفقهاء، فضلاً عن رغبة كامنة في النبوة بقرائن عديدة؛ أبرزها: تقمّص شخصية المهدّي، واجتراح المعجزات على يديه.

٣ . أزمة اللغة العادية، إذ يرى النِّفَّري أنّها لا تستطيع التعبير عن التجربة الصوفية؛ يُعلن النِّفَّري موقفه من اللغة بالقول: "اخرج من الحرف تعلم علماً لا ضدّ له، وهو اليقين الحقيقي"، وفي هذا الموقف تضّاد معناه: أنّ الحرف حجاب يحجب الحقيقة، حجاب بمنزلة عقاب، ومعناه أيضاً: القول، والصمت، القولِ؛ لأنّ الصوفي سار في طريق المعرفة، ووقف على بابها، والصمت؛ لأنّ اللغة لن تستطيع التعبير عمّا بعد هذا الباب، عمّا رأى النِّفَّري وما لم يره، وعرف وما لم يعرف، وفهم وما لم يفهم.

كانت اللغة الحرّة هي ملاذ النِّفَّري، فجمع المواقف والمخاطبات بعد موته يُبرِّئ النصوص من التوجه إلى قارئ، ومن ثُمَّ يُبرئّه من مراعاة أية قوانين خارجية، لقد كانت قوانين كتابة النِّفَّري ذاتية أبرز سماتها التداعي حتى تقترب من فيض الخاطر، وتواكب الفكر بلغة الشعر كتابة جديدة وصفها أدونيس بـ (القطيعة) (قطيعة ثقافية، إعادة نظر جذريّاً في الثقافة العربية تأسيس العلاقات مع المجهول، سماءً وأرضاً)[١].

تحرّرت لغة النِّفَّري من المادة، وغَرَقِت في التجريد، وخلقت معجزةً هي الفكر الذي يتفجَّر لغةً فيلدُ لغةً تتفجرُ فكراً، فالشحنات النفسيّة والوجدانية والفكرية قابلة للتحول إلى لغة مجرّدة تُحلّق في سماءٍ شاسعة كطائر هدفُه الأبدي التحليق لا الوصول، بل الوصول لديه هو التحليق المستمر بحثاً عن مصدر الأشياء وأصلها.

إنسان النِّفَّري كائن إلهي يريد أن يخلق معجزته، وللنِّفَّري الحق في صياغة مذهبه الوجودي باللغة، وصياغة فهمه للوجود؛ ولأنَّ هذا الفهم مفتقر حُكماً إلى

---

[١] الصوفية والسريالية ١٨٧.



الوضوح، فلا شك أنّ اللغة التي ستصوغه تعبيراً، تتسم بالغموض، بحكم طبيعة التجربة الصوفية، وستقعُ وسطاً بين التجسيد والتجريد، وبين الكثافة والشفافية معاً، والبشائر التي يزفّها النِّفَّري في النص، تبلغ من الأهمية والجدّة ما يجعله يُعبّر عنها بلغة هامّة جديدة؛ لغة تكفّ عن الوصف لتبدأ بالتفاعل مع الواقع وتغييره، فهذه هي مهمة اللغة فنيّاً (ليست مهمة اللغة شعريّاً أنْ توضّح الشيء وإنّما أن تُنشئ معه علاقة جديدة؛ لذلك ليس الشعر طريقة في وصف العالم إنّما هو طريقة في تغييره)[١].

تبدو لغة النِّفَّري إبداعاً تلقائياً كفيضٍ ووحيٍ وإشراق، يتسابق الشكل والمضمون نحو العطاء، لا اللفظ أكثر من المعنى، ولا المعنى أكثر من اللفظ، يتفجر الفكر فتتفجر اللغة، يؤثر المعنى كما يؤثر اللفظ، يؤثر أحدهما من أجل الآخر، يقيم علاقةً بين الألفاظ، وعلاقة ثانية بين المعاني، فضلاً عن علاقة الألفاظ بالمعاني، حيث تكثر في النص الألفاظ المُعبّرة عن طقوس احتفالية؛ بدءاً من أساليب الخطاب؛ فالنص عنوانه (مخاطبة)، وهو نصّ خطابي، تؤكد ذلك عبارات مثل "قال لي"، و"قل"، و"أفعال الأمر والنهي"، و"أساليب النداء" (يا عبد، يا أيتها)، وألفاظ مثل "تأهبّي"، و"تزيّني"، و"ألقيتُ عليك"، و"إنّي طالعٌ ابتسم ويجتمعون إليّ ويستنصرني الضعيف وأخرج نوري يمشي بينهم يسلّمون عليه ويُسلّم عليهم"، و"وأنظم لك القلادة وأُخرج يدي"، و"ليظهر الله وليّه في الأرض"، و"يُبايع لـه المؤمنون بمكة"، فكأنّ المشهدَ احتفالٌ بتنصيب ملك، وهو . حقّاً . احتفال بتنصيب حاكم عادل غائب سيعود، فالنص تخييلي في القسم الأكبر منه، ومحاولةً لرؤية الغيب اللامحدود، الغيب الذي يُعبّر عنه أدونيس حين يصف كتابة النِّفَّري (تُمثِّل القطيعة مع الواقع والصلة مع المُتخيّل من أجل الاتصّال بعمق الواقع، النِّفَّري يكتبُ عالماً لم يتعين بعد)[٢]، حتى يمكن وصف لغة النِّفَّري بأنها لغة لا تقصد معنى كلماتها، بل الكلمات تخرج من معانيها، وتتحول إلى لغة خالقة أساطير، هي أحلام النفري وبشائره، فثمة عجزٌ تعانيه اللغة المتوارثة في سجون الكلمات والحروف الضيقة تحت عبء المادة وثقلها وجفافها (اللغة تعجز عن التعبير عن الحقيقة، إنّها موطن الريب ومحل الاستفهام الذي ينطوي عليه

---

[١] النظام والكلام، أدونيس ١٩٨.
[٢] الصوفية والسريالية ص١٨٥.



الجهل)[1].

ولأنّ المذهب الصوفي للنَّفَّري هو الشهود (الرؤيا) دون أن تعني هذه الرؤيا المعرفة، فهو يكتب الذي يراه بقلبه حين يدرك بعض تجليّات إلهية، لكن حين تتسّع الرؤية تضيق العبارة، وبعضُ ضيقها غموضها، وعدم قدرتِها على القبض على إحساس النِّفَّري المُغرِق في ذاتيته.

لقد انصرف التصوف بعد مقتل الحلاّج إلى تأسيس لغة باطنية، فالغموض كان وسيلتهم لإخفاء غاياتهم الحقيقية من كتاباتهم، فضلاً عن أنّ الفلسفة المهديّة التي يُبشِّرُ بها النص هي فلسفة خيالية مثالية، أقرب إلى حلم لم يتحقق، ومازال في طور نبوءة مُبشِّرة بجنة الله على الأرض؛ جنة العدالة، والمعرفة، والحرية، ولذلك تفيضُ في النص معانٍ هي أكثر من ظاهر كلماته، إذ لم يعد للكلمة معنى محدود وحسب، بل معانٍ لا نهائية، تابعة لطبيعة التجربة الصوفية في محاولتها اكتشاف الكون المتحركِ المتغيّر باستمرار. ما يُؤكِّد أبرز عناصر المعنى في النص، وهي الإمعان في الخفاء والغموض، والتجدد، والاتّساع.

٤ . الالتفات، والانتقال الدائم والسريع للضمائر بين الخطاب والغيبة، وللأفعال بين الماضي والحاضر والمستقبل، فضلاً عن التفات جديد يبتكره النِّفَّري في النص، وهو الانتقال بين ضميري المؤنث والمذكر، إمعاناً في الغموض، والإلغاز والتعمية ترجمةً لعجز الإنسان عن الفهم، وسلاحاً في وجه غموض الأصل والمصير، وتزييناً فنيّاً لشاعرٍ ينثرُ أفكارَه.

٥ . الجدل مظهر آخر من مظاهر الغموض على صعيدي الشكل والمضمون؛ يحاول النِّفَّري صياغة الجدل بوسيلةٍ بديعية هي الطباق، طباق الوضوح والغموض، والسّر والعلن، والذكورة والأنوثة، والألوهية والبشرية، ويستخدم نوعي الطباق: طباق الألفاظ؛ مثل السهر والنوم، والسماء والأرض، ولا تنامي ولا تستيقظي، ويعبرون ويقفون، والبر والبحر، وعبر عليك وجاز عنك، وطباق الجمل والتراكيب؛ مثل: من وافقك على اليمين ومن خالفك على الشمال، ولا تغربي في المغرب ولا تطلعي في المشرق، و"أيتها النائمة" و"هلمي فاستيقظي"، و"قم يا نائم"، "ونم يا قائم"، فضلاً عن صياغة نِفَّريةٍ مبتكرة للطباق؛ وهي صياغة غير مباشرة، يّذكُر فيها الحدث ونقيضه:

[1] مقدمة للنِّفَّري، يوسف سامي اليوسف، ٥٩.



(أُطلِعُ الشمس من لدن غابت) و(يغرق الجبل الشاهق من قعره بعد أن كانت المياه في أعلاه، وهو لا يشرب)، و(البسي رهبانية الحق ولا تنتقبي). أمّا طباق التراكيب اللغوية فيتضمن حركتين؛ حركةً داخليةً مُتضمّنة في معنى التضاد داخل الطباق، وخارجية تصدر عن طرفي النقيضين المتطابقين باتجاه الخارج مثل: يُسلّمون عليه ويُسلّم عليهم"، و"فلتنتبهين أيتها النائمة إلى قيامك، ولتقومين أيتها القائمة إلى أمامك"، و"يجتمع إليّ الضعفاء ويقوونَ بقوتي".

أكثر النِّفَّري من الطباق، محاولةً للخلاص من ضيقِ نفسّي وتوترٍ داخليّ وقلق من صراع الخير والشر، والحاكم والمحكوم، والظالم والمظلوم، عبر رحلةٍ وراء الخير والشر، وراء المحدود، في المطلق والأبدية، فالطباق محاولة يائسة لِفَهم جدل الوجود وحلّه، ما يمكن النفّري القيام به هو مقاربة هذا الجدل بوصفه ومحاكاته بتجريبٍ في اللغة، وابتكارٍ في الخيال.

أمّا الجناس وهو غيرُ قليل في النص (ينبت نباتاً) (واستري ويسترك)، (واخرج ويخرج) (أجنّده جنداً)، (جنداً جنداً)، (هلك والهلاك) و(قف وأوقفتك)، و(ثب وثبَ)، و(رآني ورأى)، و(آنَ أوانك)، و(اكنز كنزي)، و(اشدد واشتد، وأشدّك)، (وأظهر وأظهرك)، و(يسلّمون ويسلّم)، و(يصطفّون صفّاً)، و(قدومي وأقدم)، و(حان حيني)، و(يقوون بقوتي)، و(قم وقائم)، و(نم ونائم...)، فهو جناس لكونه ثنائية لفظية ذات إيقاع وموسيقى، وموظف لهدف هو التأكيد. أمّا أمثلة الجناس المرتبطة بضمائر مثل (استري ويسترك) و(أخرج ويخرج) و(قف وأوقفتك)، فهي تعكس ارتباطاً بين أصحاب الضمائر ينزع إلى التوحد، فالجناس في هذه الأمثلة علاقةٍ بين طرفين، ما يؤكد أنّ المعنى هو الذي حرّضَ الجناس ليجيء عفويّاً، ويسهم في خلق الإيقاع الصوتي الخاص للنص، لكنه إيقاع الأفكار؛ إيقاع رتيب حزين يتحقق بتكرار النداء، والبدء بالقول، والتوزيع الشكلي بتقسيم النص إلى فقرات.

ويُلاحَظ غياب السجع عن النص، فلا موقع له؛ لأنّ النِّفَّري إزاء قضية كبيرة، فهو لا يُنشِئُ نصّاً أدبيّاً لغاية فنية وحسب، فللنص غايات فكرية وعقيدية لا يلائمها السجع؛ لأنه تعبير مُقيّد، بينما أُنْشِئَتْ المخاطبة والبشارة لتوظيف تعابير مرسلة، تترجم أفكاراً كبيرةً، تضيق عن نقلِها اللغة بالكلمات المسجوعة مثلما ضاق عنها الواقع.

جسّد النِّفَّري مجرّدات الطبيعة وشخّصها، عبرَ مخاطبتها وإقامة حوار معها:



(قل لليل)، (قُل للباسطة الممدودة)، (تأهبي) (تزيّني)، (استري)، (قل للشمس)... فهو لا يُصرّح بأفكاره بل يُكنى عنها، أو يستعير لوصفها، فبدلاً من أن يقول . مثلاً . إنّ السلطان الجائر احتكر الموارد في يد فئة قليلة حاكمة فبقيت الأغلبية الفقيرة جائعة، قال: (أبشري فقد أُنزلت المائدة ونبعت عليها عيون الطعام والشراب)، فالتشكيلات البيانية والبديعية مُحمّلة بمضمون فكري صوفي معرفي هائل هو الحلم المهدي الكبير الآتي إلى عدم الواقع من وجود الغيب بكل ما يخلق هذا الحلم في نفس النِّفَّري ونفوس الصوفيين من هيام وتأمل وسحر وإشراق.

وقد بدأ النِّفَّري بشارته من مشهد طبيعي على الأرض يكاد يناظر، أو يحاكي الجنة، ففيه تطلع الشمس، ويتوافر الظّل والماء، وينمو النبات، وترعى البهائم، ويسرح الطير، ويأمن الإنسان، ويعم السلام، وهذا المشهد هو موجز ما ستؤول إليه ثورة الإنسان المقهور، مشهد يضجّ بحركة أفعال لا تنتهي، تمنح الحياة، والولادة، والتجدد، والاستمرار عبر صورة الكناية؛ مثل: (قل لليل لن تعود) كناية عن انتهاء الظلم والقهر، و(يشتري السهر بالنوم ويفتدي الحرب بالدعة) كناية عن تكريم الإنسان بتوفير الأمن والسلم؛ وصور الاستعارة؛ مثل: (تتفتح عيون النبات)، و(يشرب الجبل)، و(اخرج نوري يمشي بينهم)، و(البسي رهبانية الحق)، و(ابرزي من خدرك)، و(اركبي الدابّة السيّاحة)، و(ترينَ فرحكِ)، (تُحدق بك النجوم)، و(نوري يزهر)؛ وصور التشبيه؛ مثل (ترين أصحابكِ كأنّهم قلوبٌ بلا أجسام)، و(أنتَ جسري)، و(وثِب إلى ثأر همّك وَثْبَ السبع إلى فريسته على السَغَب)، و(انبسطي كالبر والبحر، وارتفعي كالسماء).

الصور كلها آتية من المستقبل، فهي رهنٌ بالزمن الآتي؛ لأنّ مضامينها مازالت بشائر لم تتحقق، صور من قبيل الحدس الصوفي والرؤية والبصيرة، والكشف، والسحر، فالنِّفَّري يحدِسُ من أجل المستقبل بقلبه ويقينه، فيرى الآتي، ويكشفُ لنا عنه بصورٍ هي أقرب إلى السحر أو الكرامة، ولم يقف النِّفَّري بها عند هذا الحد، بل ارتقى بها إلى مستوى المعجزة، لكنّه أراد أن تُجترح على يد نبي، وبما أنها معجزة لم تتحقق بعد؛ أي إنها ليست من الماضي، من زمن النبوّات، بل هي في زمنٍ انقطع فيه الوحي، فقد نَسَبَها إلى النبي المهدّي الغائب الذي يُبشِّر الدين بعودته.

يستندُ الخيال . إذن . إلى زمن المستقبل، وإلى الإكثار من صيغة المضارع



التي تحمل معنى الاستمرار، والتحققّ في الزمن الآتي (اطلع، واحبس، وينبت، وأبدو، وأرعى، ويطول، وتنفتح، وترون، واحتج، ويكتبون، ويغرق، وأُخفض، وأمد، ولا أعقب، ويجتمعون، وترى، ويشتري، ويسرح، ويفتدي...) حشدٌ من الأفعال المضارعة التي ترسمُ صوراً تُجسدُ أحلاماً لا نهاية لها، ستتحقق كما في اعتقاد النِّفَّري وإيمانه، وحشدٌ آخر من أفعال الأمر (قُلْ وتأهبي وتزيّني، واستري، وصاحبي، واتخذي، وادخلي، وقفي، واخرجي، وانصبي، ولا تنامي ولا تستيقظي، وقف، وثب وقم، واجمع، ولتنتبهين، ولتقومين...) إمعاناً في التلميح إلى ضرورة وجود قائد هادٍ، وإلى أهمية عودته ليملك زمام إرادة الشعب ويوجهها.

البشائر المبثوثة في النص هي تغيير على الصعيد السياسي؛ من أجل حياة طبيعية سالمة آمنة من جوعٍ وخوف، وتغيير على الصعيد المعرفي هو قرب الإنسان من الله، وإمكانية الاتحاد به والعيش فيه، وهذه بشائر ذات موقع وسط بين الخيال والحقيقة، بين الواقع والغيب؛ تثور على الجمود والتقليد في الشريعة وفي الفلسفة، وفي السياسة، تؤكد الباطن، والحقيقة، وتنفرج عن بشرى جديدة هي الحلم الصوفي المثالي (إنسان كامل في مجتمع فاضل).

ويتسّمُ الشكل الفني للمخاطبة البشارة بالحرية، إنّ أهم معنى للشكل الفني الحر الذي اختاره النِّفَّري، هو تحقيق ذاته كما هي بصدقٍ وواقعية، لكن حرية هذا الشكل حرية منظّمة؛ إذ إنّ منطقاً تأليفياً خاصّاً يحكم النص، فالفكرة الرئيسية التي بدأ بها النِّفَّري المخاطبة، وهي بشارة تغيير الواقع، هي الفكرة التي أنهاه بها، وهي أفول ليل الظلم والحرمان والجوع، وظهور فجر العدالة والبركة، والغِنى، ففي المقطع الأول تطلع الشمس وينبت النبات لما فيه خير الطبيعة والكائنات، وفي المقطع الأخير تنزل البركة وتنبت شجرة الغنى في الأرض.

كما تبدأ المقاطع بعبارات متشابهة، فالمقطعان الأول والتاسع يبدأان بـ (أوقفني، وقال)، والمقاطع الثاني، والثاني عشر، والثالث عشر تبدأ بـ (وقال لي)، والثالث، والرابع، والخامس تبدأ بـ (يا عبد)، والسادس والسابع والثامن عشر تبدأ بـ (كذلك يقول الرب). فالشكل الفنّي الحر الذي يتمتع به النص، يجعله لا يخضع لتقاليد أي نوع من أنواع النثر المعروفة؛ إنّه نوع جديد ابتكر تقاليده الخاصة، فهو ثلاثة عشر مقطعاً تتشابه وتختلف، تتشابه في طريقة صياغة التراكيب، وفي اللغة وصناعة الألفاظ، وتوظيف الأساليب، لكنها تختلف



في الطول والقصر، والأفكار، والأحداث؛ لأنّها تُصوّر الحالات النفسية الانفعالية للنِّفَّري، تُصوّر حريته في اختيار المصير، وفي اختيار النبوة أيضاً، والقرب من الله، وفي إعادة تشكيل الكون مرة ثانية، وفي الحلم بمستقبل مختلف للكون والإنسان.

٥ ـ مرصاد عرشي:

من كتاب (مجموعة في الحكمة الإلهية)[1] للسهروردي،
يحيى بن حبش (٥٤٩ ـ ٥٨٧ هـ)

يقول السَهْروردي:

١ ـ التوبة

نادَى منادٍ من الملائكةِ حفَّت من حولِ عرش النور أنْ . يا أيُّها التايهون في مهمه البوار. إنَّ أبواب السموات تُفتح في صبيحة كلِ جمعة. طلعت شموسً من مغاربها، فهلمُّوا إلى البابِ الأكبر وحرّكوا الذكر الحكيم وقولوا:

يا آخذ النَّواصي.

بدأتَ فتمّم، خلقتَ فاهْدِ، قضيتَ فاعفُ، ملكتَ فاغفرْ.

يا واهبَ الحياة حقّاً:

ببابكَ عبدُ من عبادكَ أتى من "رجس الهيولى" تايباً، أفيرجعُ من روحِك خايباً؟

يا مَنْ غواشي نوره أضاءت الذواتِ الذاكرات، وطوالعُ مواهبهِ زينُ الأرواحِ السَّابحات.

إنَّ نفساً طلبَتْكَ فلا تردّها في انقلابِ النَّاكسين، فارحَمْ، وانصُرْ، واعصِمْ، وأنتَ خيرُ العاصمين.

٢ ـ يا نور كل نور

إلهنا وإله مبادينا.

يا قيومُ، يا حيّ، يا كلُّ، يا مبدأ الكل.

يا نورَ كلِّ نور، يا فايضَ كل خيرٍ وجود.

---

[1] مجموعة في الحكمة الإلهية، ٩٤، ١٠٥، ١٠٦، ١٠٧، ١٠٨.



خلَّصنا إلى مشاهدِ عالم ربوبيتك.

نجّنا من قيد الهيولى.

أذقْنا برد عفوكَ وحلاوة مناجاتك...

يا ربَّنا وربَّ كلِ عقلٍ ونفس.

أرْسلْ على قلوبنا رياح رحمتك، وأخرجنا عن هذه القرية الظالمِ أهلُها، وأنزل على أرواحِنا لوامعَ بركاتك، وأفضْ على نفوسنا أنوارَ خيراتِك.

يسِّرَ العروجَ إلى سماء القدس، والاتصال بالرّوحانيين، ومجاورة المعتكفين في حضرةِ الجبروتِ المطمئنين، في غرفات المدينة الروحانية التي هي وراء الوراء...

سبحانَك ما عبدناكَ حقَّ عبادتك، يا من لا يشغله سمعٌ عن سمع.

سبحانَك إنك أنت المُتجلّي بنورِك لعبادِك في أطباق السموات.

٣ ـ في الخربة القذرة

لا تُحدِّث نفسَك، إنْ كُنتَ امرأً ذا جدّ بأن تتكئ على سرير الطبعِ راضياً برغدِ عيشةٍ في هذه "الخربة القذرة" وتمدّ رجليك فتقول: قد أحطتُ من العلوم الحقيقية بشطرِها، ولنفسي عليَّ حقّ، كيف وقد فزتُ بقصَبِ السبْق على أقراني. إنّ هذه خطرةٌ ما أفلح من دام عليها قطّ!

٤ ـ انتبه يا مسكين

كلُّ هذه العلومِ صفيرُ سفيرٍ يستيقظك عن رقدةِ الغافلين، وما خُلِقتَ لتنغمس في مهلكك، انتبه يا مسكينُ، وانزعجْ بقوة وارفض أعداءَ الله فيك، واصعدْ إلى آل طاسين لعلّك ترى ربَّك بالمرصاد.

٥ ـ نداء الله

أتسمُع منادي الله يناديك وتتصامم؟

قُمْ من مرقدِ طبيعتِكَ واستشرقْ.. لعلَّ نفحةً من الله تتلقَّاك... وإذا عصمتَ فاصبرْ، وإذا شرعتَ فتمّم، وإذا طرحتَ فاصعدْ، وإذا رأيت فاسجد، فلعل بارئَك يناجيك.

٦ ـ قرب الموعد

جُلْ ببدنٍ غابتْ نفسُه، واعتصمْ بكلمةٍ تُقدّسُك، وقلْ لقومك خذوا حذركَم واتقوا، فقد قَرُبَ الموعد، فإن لم تنتهوا فإنَ عذاب الله آت.

٧ ـ درب الأزل

أما والعاديات لفرط شوقٍ دارتْ على أرجاء الكون، ونفوس قصدْنَ بقوةٍ إلى ذُرَى العرش . إنَّ إنساناً لم يحاربْ بني جِنٍّ أوَوْا إلى قُلَّةِ طَودٍ منعوا حقَّ الله عزّ وجلّ لن يعبُر عن سكته إلى "درب الأزل" ولن يصل إلى "ساحل العزة" ولعلَّ موجاً هيَّجه، العاصفات سراعاً تختطفه، فيغرق في تيَّار الغَسَق، حيث لا عينٌ تطرِف، ولا قرينٌ ذو ودٍّ يسامرِ، فهناك يلاقيه مَقْتُ السلاطة في هيبةٍ لا معبر عنها للعابرين.

٨ ـ كوة الكبرياء

إنَّ سكينةً من رحمةِ الله لن تلحقَ إلا نفساً فارقت أطلال ذوي إفْكٍ عَتوْا، ورنَت ووقفتْ على رصدٍ فرأت طيوراً صافَّات، حاضرات، واقفاتٍ عند "كُوّة الكبرياء" نادت بخفيّ ندائها:

يا منجي الهَلْكي.

ويا غيّاثَ من استغاث.

إنَّ ذاتاً هبطت فاغْتربت، وتذكَّرتْ فاضطربَتْ فسارعتْ فمنعت... فهل إلى "وصول" من سبيل؟

٩ ـ شراب الأبرار

لا تحسبنَّ أنّ السعادة على نوعٍ واحد بل للمقرّبين من العلماء، البالغين في المَلَكات الشريفة لذّات عظيمة، ولأصحاب اليمين أيضاً لذّاتٌ دونها سيّما على تقدير وجود المُثُل التخيلية، فلهم وقفةٌ في العالم الفلكي معها دون الوصول إلى رتبة السابقين.

(والسابقون)[١] (أولئك هم المقرَّبون)[٢]، وقد يخالط لذّاتِ المتوسطين شوبٌ من لذّات المقرَّبين كما يشير إليه حيث قال تبارك وتعالى في شراب الأبرار إنه (من رحيق مختوم)[٣] (ومزاجه من تسنيم)[٤]، (عيناً يشربُ بها المقرّبون)[٥]،

---

[١] سورة الواقعة ١٠.

[٢] سورة الواقعة ١١.

[٣] سورة المُطَفِّفين ٢٥.

[٤] سورة المُطَفِّفين ٢٧.

[٥] سورة المُطَفِّفين ٢٨.



وهؤلاء لهم العروجُ إلى مشاهدة الواحدِ الحق، مستغرقين فيه، والأبرار على تقدير وجودِ المثل التخيلية يتلذذون بأصباغٍ تخيلية فلكية، وطيور وحُورٍ عين وذهبٍ وفضةٍ وغيرها أحسن ممّا عندنا وأشرف.

نصوص السهروردي هي وصايا إلهية، ورد بعضُها على ألسنة ملائكة محيطة بعرش النور (نادى منادٍ من ملائكة حفّت من حول عرشِ النور)، ووردَ بعضُها الآخر على لسان السهروردي (لا تُحدِّث نفسَكَ إن كُنتَ أمراً ذا جد)، وموضوع هذه الوصايا هو تبشيرٌ بفلسفة النور الإشراقية، فهي المعرفة الحقيقية، حسب السهروردي، ومبدأ هذه الفلسفة الصوفية الإشراقية، هو أنّ الله تعالى هو نور الأنوار، ومصدر جميع الأنوار التي هي عماد العالم الروحي والعقلي، والنور في الفلسفة السهروردية هو طاقة تبثُّ الوجود في الكائنات، فما الوجود إلاَّ إشراق إلهي، أو هو فيضُ من نور الله؛ ولذلك ألحقَ السهروردي النور بألفاظه وعباراته، سواء منها الأسماء والأفعال (عرش النور)؛ و(غواشي نوره)، و(أضاءت)، و(طلعت شمسٌ)، و(يا نور كل نور)، و(لوامع بركاتك)، و(أنوار خيراتك)، و(المتجلّي بنورك)، (واستشرق). والنور الذي يتحدث عنه السهروردي هو نورٌ أصلٌ، إشراقٌ نور الوجودِ في ظُلمةِ العدم (طلعتْ شمسٌ من مغاربها)، فهو حضورٌ من غيابها في المغرب، والمغرب في الصوفية الإشراقية هو عالم الظلام، والنور الموصوف بأنّه هو الوجود، هو الخُلق، وهو هداية التائهين في قفرِ الهلاك، ويقتضي العبادة والذكر.

الأساس القرآني لمذهب الإشراق هو قوله تعالى: (اللهُ نورُ السماواتِ والأرضِ مَثَلُ نوره كمشكاةٍ فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجةُ كأنّها كوكبٌ دُرّيٌ يُوقَدُ من شجرةٍ مباركةٍ زيتونةٍ لا شرقية ولا غربية يكادُ زيتُها يُضيءُ ولو لم يمسسهُ نارٌ، نورٌ على نورٍ يهدي الله لنورهِ من يشاء ويضربُ اللهُ الأمثالَ للناس واللهُ بكلّ شيء عليم)[1]. والنور اسم من أسماء الله، وغاية هذا المذهب هي ارتقاء الإنسان للاتصال بالنور، فالوجود نور صادر عن الله، عائد إليه، وهذا الارتقاء في النصوص هو المعراج، وهو موهبة إلهية يطلبُ السهروردي من الله تيسيرها، (ربِّ يسّر العروج إلى سماء القدس)، و(يا من غواشي نوره أضاءت الذوات الذاكرات، وطوالع مواهبه زين الأرواح السابحات)، و(إنّ نفساً طلبتك، فلا تردّها في انقلاب

---

(١) سورة النور ٣٥.



الناكسين، فارحم وانصر، واعصم، وأنت خير العاصمين).

ويُوفّر السهروردي لمعراجه عنصريه الرئيسين؛ وهما: التخلّص من العناصر الأرضية (التراب، والماء، والنار، والهواء)، والهداية إلى شرائع الأنبياء، فهو يؤكد . إذن . شرط المعراج، وهو خلع الجسد، ورفض الحواس، فيتجرد من المادة، ويدخل في ذاته الحقيقية، ويرى بهاءً وسناءً وجمالاً، ويعلم أنّه جزء لا يتجزأ من الله، وأنّ بإمكانه الاتحاد بمن انفصل عنه ذات وقت. (إذا عصمتَ فاصبر، وإذا شرعتَ فتمّم، وإذا طرحتَ فاصعد، وإذا رأيتَ فاسجد،... وقل لقومك خذوا واتقوا، فقد قَرُبَ الموعد، فإن لم تنتهوا فإنّ عذاب الله آتٍ). فالعارج يصبر عن الاعتصام عن الزلل، ويطرح طبيعته المادية، ويبدأ برحلة المعراج، فإذا وصل، ورأى الله سجدَ ثم عاد، وهو يحمل وصايا الأولياء المنقولة عن وصايا الأنبياء، بغاية الهداية إلى المعرفة.

إنّ الوظيفة الأساسية لمعراج السهروردي هي التحقّق والتيقُّن من الرؤية التي قد تحدث في اليقظة أو في المنام، وهي الإشراق أي الكشف بظهور الأنوار العقلية، ولمعانها، وفيضانها، بإشراقها على الأنفس عند تجرّدِها.

يُقّدم السهروردي وصاياه الصوفية تقديماً منطقياً فلسفياً، سواء في ترتيب الأفكار أو في أسلوب التعبير عنها؛ ففي ترتيب الأفكار الخلق مرحلة أولى، وعبادة الخالق مرحلة ثانية، وتتميم الغاية من الخلق . وهي المعرفة . مرحلة ثالثة. (يا آخذ النواصي، بدأتَ فتمّم، خلقتً فاهدِ، ببابكَ عبدٌ من عبادك، أتى من رجس الهيولى تايباً، أفيرجعُ من روحك خايباً؟)، وفي مرحلةٍ رابعة يُميّز السهروردي بين العلم والمعرفة، ويدعو إلى عدم الاكتفاء بالعلوم الدنيوية، وإلى طلب المعرفة المنتمية إلى آل طاسين: (لا تُحدِّث نفسَك... فتقول: قد أحطتُ من العلوم الحقيقية بشطرِها... إنّ هذه خطرةٌ ما أفلحَ من دام عليها قطّ! كلُّ هذه العلومِ صفيرُ سفيرٍ... اصعدْ إلى آل طاسين...) فمعرفة آل طاسين هي معرفة أهل بيت النبي ε، لأنّ آل طاسين هم الجواهر العقلية، والنفوس الفلكية، فإذا تيسّر للسالك الصعود والاتصال بالجواهر العقلية فهو قد اتصل بالنفوس الكاملة من أهل بيت النبوة وقول السهروردي (استشرق) هو دعوة إلى طلب المعرفة عن طريق المذهب الإشراقي، والإشراق في اللغة هو السنا، والبهاء، وطلوع الشمس، وفي عالم الحس هو بهاء الصبح وأول بريق النجم، وفي عالم الروح هو لحظة تجلّي المعرفة، ففي النص ذوات وأرواح ونفوس مغتربة، وتائهة في (مهمه البوار) ترغب بالتطهير من رجس المادة، والتوبة عن ذنوبها، ونيل عفو الله وغفرانه، والاهتداء إلى الحقيقة،



وهذا كُلّه ينتمي إلى عالم الشعور الذي اهتم به التصوف بوجهٍ عام، وفلسفة الإشراق بوجه خاص ففلسفة الإشراق هي عمل الوجدان في الكشف عن الحقيقة إشراقياً حيث يمكن الوصول إليها بإشراقٍ قلبيّ وفيضٍ روحي.

يُعبّر السهروردي عن القضية المعرفية المُتضمَّنة في وصاياه بالقول (إنكَ أنتَ المتجلّي بنورك لعبادك)، و(إنّ نفساً طلبتك فلا تردّها) فالله يتجلى بنوره لعباده، فلتطلب نفوسهم معرفته، والنفوس التي تطلب معرفة الله شقّت لنفسها طريق الإيمان، طريق العروج إلى الله، بهداية طيورٍ صافاتٍ حاضرات واقفات، هي النفوس المؤمنة، والذوات التي هبطت من السماء إلى الأرض، فهي غريبة تعاني ألوان العذاب والاضطراب، وتحلم بالوصول، أمّا تلك النفوس التي لا تُوجِّهُ إدراكها الباطني التوجيه الصحيح، فتظل بعيدة عن الله، وعقابها الغرق في بحر الظلمة، وعلى هذا العقاب يقسم السهروردي بالأفلاك التي تتحرك دائرةً حول عالم الكون والفساد، كما يقسم بنفوس الأولياء التي قصدت ذرى العرش الإلهي (أما والعاديات لفرطِ شوقٍ دارت على أرجاء الكون، ونفوس قصدن بقوةٍ إلى ذُرى العرش . إنَّ إنساناً لم يُحارب بني جِنٍّ أووا إلى قُلّة طودٍ منعوا حقّ الله عزّ وجل لن يعبر إلى درب الأزل ولن يصل إلى ساحل العزّة... فيغرق في تيار الغَسَق).

الظلم الكوني، وهو حبس الروح في رجس الهيولى وقيدِها، ليس الظلم الوحيد الذي يقع على الإنسان، فهناك ظلمٌ آخر هو ظلم الإنسان للإنسان (أخرِجنا من هذه القريةِ الظالم أهلها)، وينجلي هذا الظلم إذا تذكرنا أنّ عصر السهروردي عصر حروب صليبية على الصعيد السياسي، ينعكس على حياة الناس، هناك ظلم، وظلام في (مهمه البوار) في قفر الهلاك، يؤكد هذا التفسير أنّ السهروردي يطلب من الله النصر إلى جانب الرحمة والعصمة، النصر الديني والأخلاقي المقابل للسيطرة السياسية والمذهبية، ولعلّ أبرز أشكال هذا النصر الديني، هو الخلاص الصوفي المعرفي، في بدايات القرن السادس الهجري التي عاش خلالها السهروردي وهي مرحلة إمارات منفصلة ضعيفة، وأطماع أجنبية، وحروب صليبية.

أمّا في أسلوب التعبير فرمز النور أساسٌ في بناء الفلسفة الإشراقية، وهو الوجه الثاني لرمزٍ كامن هو الظلمة، إنهما رمزان متلازمان فكريّاً ولغويّاً، فحدوث النور يفترض أنّ ظلمةً سبقته، وإذا أحصينا ألفاظ النور وتراكيبه، وقابلناها بعبارات الظلمة، فإننا سنجدُ سبعَ عبارات نور صريحة، مقابل ثلاث عبارات (ظلمة) تتخفى وراء الكناية البيانية، فعرش النور يقابله (مهمه البوار)؛ أي قفر



الهلاك الذي ينطوي على معنى الظلمة، و(طلعت شموس) يقابلها (من مغاربها)، و(غواشي نوره أضاءت) و(يا نور كل نور) يقابلها ظلمة مستورة، فالإضاءة . حتماً . تكون للظلمة، لكن سرعان ما تتكشف هذه الظلمة في تعبير (قيد الهيولى) الذي يتحطم بتجلّي نور الله، وأنوار خيراته، ولوامع بركاته.

إنّ كلمتي (النور) و(الظلمة) كلمتان تتحولان، فالنور يدور في فلك الروح، والعقل، والنفس، والمعرفة، والله، بينما الظلمة حبيسة المادة، لكنّ مدلولات النور طغت على مدلولات الظلمة، فالنور يغشى الظلمة، ومن تحولات كلمة النور تحولات ظاهرية إلى (شموس، وأضاءت ولوامع، وأنوار...)، وتحولات باطنية إلى (المعرفة) و(الخلاص) و(السعادة)... وهكذا فاللغة هي في خدمة النور، وكذلك السمة الأدبية العفوية للنصوص، وكذلك الصور ذات الطابع الأسطوري والخرافي أحياناً، والتي تتسم غالباً بتشخيص الطبيعة، وإسقاط العالم النفسي الإنساني على العالم الطبيعي، وعلى التصورات الدينية: (نادى منادٍ من الملائكة)، و(أبواب السماء تُفتح)، و(طلعت شموس)، و(الأرواح السابحات) و(رياح الرحمة)، و(لوامع بركاتك)، و(أنوار خيراتك)، و(غرفات المدينة الروحانية)، و(ساحل العزة) و(درب الأزل). فهذه صورة رمزية ترسمها ريشةٌ صوفية تغرفُ من أصولٍ كامنة في الثقافة الإسلامية، وهذه الصور المركبة من عناصر محسوسة أحياناً، رُسِمَت لتحاكي حالة معرفية، هي نتاج التجربة الروحية الإشراقية، وهي في نظر الحكماء الإشراقيين رؤى صادقة وبمنزلة وحي، فالخيال مصدر الوحي المعرفي الإشراقي.

وصايا السهروردي هي مناجيات لا تخلو من خطابة، ووعظ، في أساليب خبرية وإنشائية؛ خبرية أبرزها (التوكيد) (إنّ أبواب السماء تُفتح في صبيحة كل جمعة)، و(إنّ نفساً طلبتك) و(إنك أنت المتجلّي بنورك لعبادك)، و(كل هذه العلوم صفيرُ سفير)، و(إنّ سكينةً...)، و(إنّ ذاتاً...)، وإنشائية: كالنداء (يا أيها التايهون، ويا آخذ النواصي، ويا واهب الحياة...)، والأمر: (هلمّوا، وحركوّا، وقولوا، وتمّم، واهدِ، واعطف، واغفر، وارحم، وانصر...)، والنهي (لا تُحدّث نفسك، ولا تردّها...).

كل ذلك يعكس شخصية حكيم زاهد لا يمتلكُ الأفكار وحسب، بل يمتلك أيضاً أسلوباً جميلاً عذباً، في وصف مشاعر حب الله والشوق إلى الوصول إليه، ومشاعر السخط على رضا الناس بما حصّلوا من علوم الدنيا، ومشاعر الاستنكار والاستغراب من الذين يصمّون آذانهم عند نداء ربهم، ومشاعر الحزن على الذين لم يُحسنوا توظيف إدراكاتهم الباطنة، والحنين إلى مصدر النور (الذات الإلهية).



جسّد السهروردي المجرّد، وشخَّص الطبيعة؛ فـ (رياح الرحمة، وأنوار الخير، ولوامع البركة، وسرير الطبع) هي صور استعارية، و(الخربة القذرة) رمزٌ للدنيا الفانية، و(تمدّ رجليك) كناية عن الارتياح لتحصيل الإنسان العلم، و(مرقد طبيعتك) رمزٌ لفطرة الإنسان قبل أن يختار لنفسه مذهباً أو فلسفةً، و(يحارب بني جنة أووا إلى قُلّةِ طود) استعارة، و(درب الأزل) و(ساحل العزة) كلاهما استعارتان رمزيتان، وكذلك تيار الغَسَق وهو بحر الظلمة، والطيور الصافّات هي رمز الطيور التي تنزل من السماء، لتهدي الصوفي إلى طريق العروج.

إنّ هذه النصوص القصيرة، بما فيها من تفرّد في الرؤية، هي أقرب نصوص مجموعة الحكم الإلهية إلى الصياغة الأدبية، والفنية العفوية النابعة من طبعٍ تأليفي، يملكه السهروردي الكاتب الذي يُوظِّفُ (السجع) بين (تايباً) و(خايباً)، وبين (الذاكرات) و(السابحات)، وبين (الناكسين) و(العاصمين)...، ويُوظّف التشابه والتقسيم في (بدأتَ فتمّ، وخلقتَ، فاهْدِ، وقضيتَ فاعفُ، وملكتَ فاغفرْ)، و(إذا عصمتَ فاصبر، وإذا شرعتَ فتمم، وإذا طرحتَ فاصعدْ، وإذا رأيت فاسجُد)، (وحيث لا عين باصرة تطرف، ولا قرينٌ ذو ودٍّ يُسامِر، هبطت فاغتربت، وتذكّرتَ فاضطربت...).

وظَّفَ السهروردي تنّوع الأساليب لخدمة الوحدة الفكرية والفنية، لتكونَ أبلغ تعبير عن وحدانية الذات الإلهية وكمالها، وأهم أشكال هذه الوحدة هي ائتلاف اللفظ مع المعنى، وائتلاف الألفاظ مع بعضها، وائتلاف المعاني أيضاً، (أيها التائهون في مهمه البوار) (يا من غواشي نوره أضاءت الذوات الذاكرات، وطوالع مواهبه زينُ الأرواح السابحات)...، والتناظر حيث الجمل أجزاء متساوية في حجمها وطريقة صياغتها (بدأتَ فتمّم، خلقتَ فاهدِ، قضيتَ فاعفُ، ملكت فاغفر...). فضلاً عن التدرّج والتطور وحسن الانتقال.

كان السهروردي حكيماً إشراقياً، وفيلسوفاً صوفيّاً؛ إذ جمع بين منهج النظر الفلسفي ومنهج الذوق الصوفي، وتأثرت كتاباته الأدبية بطابع المنطق والفلسفة، كما في قوله: (يا كُلّ..، يا مبدأ الكلّ، رجس الهيولى، يسّر العروج إلى سماء القدس، والاتصال بالروحانيين، ومجاورة المعتكفين، في حضرة الجبروت، في غرفات المدينة الروحانية التي هي وراء الوراء) (مرقد طبيعتك).

وعُرِفَ السهروردي فيلسوفاً ولم يُعرف أديباً برغم أنّه نظم الشعر، وكتب القصص الرمزية، التي كان دافعه الأهم إلى تأليفها نشر الأفكار الاستشراقية،



وإنقاذ المجتمع، وكشف الحقائق الكونية عن طريق الحكمة، فالحكمة السهروردية رؤية داخلية، تُقدِّم معرفةً بكيفية عودة الروح الإنسانية الغريبة في الأرض إلى منزلها الأول في السماء، وهذه مهمة الحكيم الإلهي، فهو نبيٌّ باطني ـ في رأيه ـ وهو الرأي الذي تسبّب بإصدار قرار تكفير السهروردي وسجنه، وقتله.

٦ ـ مناجاة التشريف والتنزيه والتعريف والتنبيه:

من كتاب (الإسرا إلى المقام الأسرى)[١]
لمحيي الدين بن عربي، علي بن محمد
ابن العباس (٥٦٠ ـ ٦٣٨هـ).

يقول ابن عربي:

(قال السالك: "فكانَ بعضُ ما قيل لي في ذلك التشريف والتنزيه، والتعريف والتنبيه، أن قال: عَبْدي أنت حمدي، وحاملُ أمانتي وعهدي. أنت طولي وعرضي، وخليفتي في أرضي، والقائمُ بِقِسْطَاسِ حَقّي، والمبعوث إلى جميع خلقي. عالَمُك الأدنى بالعُدْوَةِ الدنيا. والعدوة القصوى.

أنتَ مِرآتي، ومَجْلَى صفاتي، ومُفَصِّل أسمائي، وفاطرُ سَمَائي.

أنت موضع نظري من خلقي، ومجتمع جمعي وفرقي.

أنت ردائي، وأنت أرضي وسمائي، وأنت عرشي وكبريائي.

أنت الدُرَّة البيضاء، والزَّبَرْجَدَةُ الخضراء، بك تَرَدَّيت، وعليك استويت، وإليك أتيت، وبك إلى خلقي تَجَلَّيت. فسبحانك ما أعظم سلطانك، سلطاني سلطانك فكيف لا يكون عظيماً ويدك يدي فكيف لا يكون عطاؤك جسيماً.

لا مثل لك يوازيك، ولا عديل يجاريك. أنت سِرُّ الماء، وسرّ نجوم السماء، وحياة روح الحياة، وباعث الأموات.

أنت جنّة العارفين، وغاية السالكين، وريحان المُقرَّبين، وسلام أصحاب اليمين، ومراد الطالبين، وأنس المعتزلين المنفردين المنقطعين، وراحة المشتاقين، وأمن الخائفين، وخَشْيَةُ العالمين، وميراث الوارثين، وقُرَّةُ عين المُحبيّن، وتحفة الواصلين، وعصمة اللائذين، ونزهة الناظرين، وريّا المستنشقين، وحمد الحامدين.

أنت دُرَرُ الأصداف، وبحر الأوصاف، وصاحب الاتصاف، ومَحَلُّ

---

[١] الإسرا إلى المقام الأسرى ١٦٢.



الإنصاف، ومَوْقِفُ الوُصّاف، ومُشَرِّفُ الأشراف، وسِرُّ الأنعام والأعراف.

طوبى لسرٍّ وصل إليك، وخَر ساجداً بين يَدَيْك، له عندي، ما خبّأتُهُ وراء حدّي، وقد ناجيتك به في مَشْهَدِ المَطْلَع، عِندَ ارتقائِكَ عن المحل الأرفع.

عبدي أنت سرّي، وموضع أمري، هذا موقف تعريفك، بِعُلُوِّكَ على كل الموجودات وتشريفك، أنت روضة الأزهار، وأزهار الروضات، ومَغْرِبُ الأسرار، وأسرار المغرب، مشرق الأنوار، وأنوار المشرق.

لَوْلاَكَ ما ظهرتِ المقامات والمشاهد، ولا وُجِدَ المشهود ولا الشاهد، ولا حُمِدَت المعالم والمحامد، ولا مُيِّزَ بين مُلْكٍ ولا مَلَكُوت، ولا تَدَرَّعَ لاهوتُ بناسوت. بك ظهرت الموجودات وتَرَتَّبَت، وبك تَزَخْرَفَتْ أرضها وتَزَيَّنَت.

عبدي لولاك ما كان سلوك ولا سفر، ولا عينٌ ولا أثر؛ ولا وصولٌ ولا انصراف، ولا كشفُ ولا إشراف؛ ولا مكانُ ولا تمكين، ولا حالُ ولا تلوين؛ ولا ذوق ولا شرب، ولا قشر ولا لُبّ، ولا عبد ولا رب، ولا ذهاب ولا نفس؛ ولا هيبةُ ولا أنس، ولا نَفَسٌ ولا قبسٌ، ولا فَرَسُ ولا جَرَس؛ ولا جنَاحٌ ولا رَفْرَف، ولا رِياحٌ ولا موقف؛ ولا معراجٌ ولا انزعاج، ولا تَجَلِّي ولا تَخَلّى؛ ولا جُودٌ ولا وجود، ولا حمد ولا محمود؛ ولا تداني ولا تَرَقّي، ولا تَدَلّي ولا تَلَقّي؛ ولا هَيِّنٌ ولا لَيّن، ولا غَيْنٌ ولا رَيْن، ولا كَيفٌ ولا أين، ولا فَتْقٌ ولا رَتْق . ولا خَتْمٌ ولا خِتام، ولا وَحْيٌ ولا كلام، ولا وَميضٌ ولا بَرْق، ولا صدق ولا يقين، ولا ظهر لصفات عين، ولا تحقُّقَ وصلٌ ولا بَيْن؛ ولا كان عرش، ولا مُهّدَ فرش؛ ولا رُفِعَ غمام، ولا أحرق اصطلام؛ ولا كان فناء ولا بقاء؛ ولا قَبْضٌ ولا عطاء: إلى غير ذلك من الأسرار، ولا أشرقت الأنوار على الأسوار، ولا جرت بحار الخلق على الأطوار؛

لولاك ما عُبِدْتُ، ولا وُجِدْتُ ولا عُلِمْت، ولا دَعَوْتُ ولا أُجِبت، ولا دُعِيْتُ ولا أَجَبْت، ولا شُكِرْتُ ولا كُفِرْت، ولا بَطْنتُ ولا ظَهَرت، ولا قَدَّمْتُ ولا أَخَّرت، ولا نَهْيتُ ولا أَمَرْت، ولا أَعلنْتُ ولا أَسْرَرْت، ولا أَخْبَرْتُ ولا أوضحت، ولا أشرت.

أنت قطب الفلك، ومُعَلَّمُ الملك؛ رهين المحبس، وسلطان المقام الأقدس.

أنتَ كيميائي، وأنتَ سيميائي، أنت إكسير القلوب، وحياضُ رياضِ الغُيُوب، بك تنقلب الأعيان، أيها الإنسان.

أنتَ الذي أردت، وأنتَ الذي اعتَقَدْت: ربُّك مِنْكَ إلَيْك ومعبودُك بينَ عَيْنَيْك، ومَعَارِفُكَ مردودةٌ عليك، ما عرفت سواك، ولا ناجَيْتَ إلا إيّاك).

أنشد ابن عربي هذه المناجاة بعد أن وصل في رحلة معراجه إلى حضرة



(أوحى)، حيث اختُطِفَ عن نفسه، وأُفنِي عن ذاته، ونال مقام التابع المحمّدي، فكل خطاب بعد نيله هذا المقام ليس المقصود منه السالك (ابن عربي)، بل النبي ε فالخطاب إذن مُوجّه للنبي ε، ومن بعده لابن عربي مُمّثلاً للإنسان الذي حقق الكمال بالتحقّق بالنبي ε، وتشرح الدكتورة سعاد الحكيم ذلك قائلةً: (إنَّ كل سالك يخرج عن ذاته طلباً للمقام المحمدي، يشبه . عند وصوله . الذّرات الكونية المحيطة بالقمر، التي هي في أصلها مظلمة، وعندما ينعكس عليها نور القمر تشكلّ هالة النور المحيطة به، فهذه الذرّات المحيطة به لم تتغير حقيقتها، بل استقبلت أنواره على صفحة ذاتها، ففنت عن هويتها لقربها منه، ومن هنا نفهم لماذا كل خطاب يوجّه للسالك في مقام فنائه، يتخطاه إلى الإنسان الكامل بالأصالة، إلى محمد ε)[1].

هذه مناجاة مُتخيَّلة يتوجه فيها الله سبحانه وتعالى بالخطاب إلى السالك (ابن عربي)، الذي وصل في نهاية معراجه إلى الغاية المنشودة، هي أن يكون تابعاً للحضرة المحمدية ووارثاً لها، وهذا في ظنِّهِ يمنحه حقّاً بتلقي الوحي والخطاب الإلهي (إنّ الخطاب هنا من "الحق الاعتقادي" للوارث المحمدي، والواقع أنّ المقصود من الخطاب الإلهي هو النبي ε بالأصالة ولكن ينعكس ظلال الخطاب على ورثته المحمديين بالتبعيّة)[2]، فالخطاب مُوجّه أولاً إلى النبي ε وثانياً إلى الكاملين بتحقُّقهم في النبوّة، وثالثاً إلى ابن عربي مُمثِّلاً للنوع الإنساني بهدف تعريف الإنسان بنفسه، وبمكانته في الكون، وبمنزلته عند الله، (عبدي أنت سرّي، وموضع أمري، هذا موقف تعريفك بعلوك على كل الموجودات وتشريفك...) الإنسان سرّ الله، والنوع الإنساني يعلو على كل الموجودات، وعند ابن عربي اتجاه عقلي خاص، هدفه إثبات شخصية الإنسان في الوجود الإلهي، فالإنسان يجمع في نفسه صورة الله وصورة العالم، وهذا هو أحد معاني وحدة الوجود.

إنّ تحول الخطاب المُوجّه من الإنسان إلى الله، إلى خطاب مُوجّه من الله إلى الإنسان هو تأكيد لثنائية الله والإنسان، والإنسان الكامل هو وسيط روحي بين الله والإنسان، وهو الحقيقة المحمدية السارية في جميع الأنبياء والتي تُحققُ تجسّدها الأكمل في شخصية النبي محمد ε هذه الحقيقة التي تُمثِّلُ العلّة الغائية من الوجود (أنتَ جنةُ العارفين، وغاية السالكين،... لولاك ما ظهرت المقامات

---

[1] الإسرا إلى المقام الأسرى، مقدمة الدكتورة سعاد الحكيم ٤١.
[2] الإسرا إلى المقام الأسرى، ابن عربي، مقدمة الدكتور سعاد الحكيم ١٦٢.



والمشاهد، ولا وُجِدَ المشهود ولا الشاهد،... عبدي لولاك ما كان سلوك ولا سفر، ولا عينٌ ولا أثر، ولا وصولٌ ولا انصراف...).

ويرثُ العارفون الكمالَ من الأنبياء، ثم يرثه باقي البشر بمراتبهم المختلفة التي قد تقترب أو تبتعد عن الأصل، ويتحقق الكمال بمعرفة الله والفناء فيه، عبر معراج روحي باطني يتخفّى فيه الصوفي عن جسده، فيغتني الباطن كلمّا نقص الظاهر حتى يصل إلى مرحلة الكشف.

إنّ صورة الإنسان الكامل عند ابن عربي، تجمع بين الإنسان الصوفي الذي يسير في طريق الكمال، والإنسان التابع الوارث المحمدي، ويؤكد ابن عربي أنّ هذا الإنسان هو سبب الوجود، من خلال كونه سرّ الطبيعة المادية (أنت سرّ الماء، وسرّ نجوم السماء،... وسر الأنعام...) وكونه سر الطبيعة المعنوية أيضاً (أنت جنّة العارفين، وغاية السالكين، وريحان المُقرَّبين، وسلام أصحاب اليمين، ومراد الطالبين، وأنس المعتزلين المتفردين المنقطعين، وراحة المشتاقين، وأمن الخائفين، وخشية العالمين، وقُرّة عين المحبين، وعصمة اللائذين، ونزهة الناظرين، وريّا المستنشقين، وحمد الحامدين...).

نظرية الإنسان الكامل عند ابن عربي ترقى بالإنسان إلى مرتبة من مرتبة النبوة والألوهية وهذا دليل طموح ديني مفتوح يتجاوز الفروق الدينية والعقائدية بين البشر، ويُقدِّمُ نموذجاً أمثل للإنسان الذي يساهم في حل تناقضات الواقع حلاً مثاليّاً مُستقىً من رؤية باطنية روحية.

نقل ابن عربي مفهوم الإنسان الكامل من مستواه المرتبط بالنبي ع، وبزمنه إلى المستوى الكوني، فالإنسان مركز الكون، ولأنّ النوع الإنساني متفاضل بأفراده، فالغاية القصوى من الوجود هي الإنسان الكامل، الفرد البشري نواة الإصلاح، والإنسان الكامل . عند الصوفيين . يقابل المدينة الفاضلة عند الفلاسفة المثاليين، فهو حلم الفلاسفة والصوفيين، ذلك الحلم الأسطوري بخلاص البشرية ممَّا يُكدِّر سعادتها وأمنها وكفايتها، ويتمتع الإنسان الكامل بالفاعلية الاجتماعية والكونية، وبالبطولة، لأنه يتصدّى لمشروع حضاري كبير، محوره كمال الإنسان الفرد، من أجل كمال النوع، ومن أجل كمال الإنسانية (فالإنسان الكامل هو الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية الكليّة والجزئية فنسبة العقل الأول إلى العالم الكبير وحقائِقهِ، هي بعينها نسبة الروح الإنساني إلى البدن وقواه ومرتبة الإنسان الكامل



مرتبة مضاهية للمرتبة الإلهية، ولا فرق بينهما إلاَّ بالربوبية، ولذلك صار خليفةً لله تعالى)[١].

جهد ابن عربي لإبراز (الإنسان الكامل) بشراً فاستبدل بأسمائه المعروفة (الحقيقة المحمدية) و(العقل الأول)..، صفات بشرية عادية مثل تحمّل الأمانة، وأداء الحق (حامل أمانتي).. (القائم بقسطاس حقي) وبصفات تكريمية ملؤها الحب والتقدير (أنت سرّ الماء، سرّ نجوم السماء...)، والإنسان الكامل وسيط بين عالم الأرض والسماء، بين الإنسان والله، فهو خليفة الله في الأرض، وصورته تجمع بين الإلهي والإنساني، وهو نبوّة تُبشِّر بالمبادئ والمُثل، والكمال فكرة في خدمة الإنسان لمنحه حريته وسعادته.

بالخيال يُبْدِعُ الصوفيون صورة الإنسان الكامل الذي يمتلك قدراتٍ خارقة تهدف إلى تغيير الواقع ما يُرسِّخُ أدبيّة النص ويؤكد العوالم التي يرسمها ابن عربي بجمل اسمية طاغية. مثل (جنّة العارفين)، (غاية السالكين)، (ريحانة المُقرَّبين)، (تحفة الواصلين)، (عصمة اللائذين)، (نزعة الناظرين)، (بحر الأوصاف)، (درر الأصداف)، (مغرب الأسرار)، (مشرق الأنوار)،الخ... وبذا يُحوّل بالأدب المستحيلَ إلى ممكن، ويخلق طاقة جمالية وفنية تثير الحب، والإعجاب، والخوف، والرهبة.

جسَّد ابن عربي أفكارَه لغويّاً فلم تعد اللغة مجرد أداة للتعبير عن الفكرة، غدت هي الفكرة ذاتها، كما في ظاهرة الإضافة التي أكثر منها في سياق تعريف الإنسان بنفسه، وبمكانة الإنسان الكامل المتحقق في النبي ε وفي التابعين الوارثين، وفي صيغ الإضافة جعل المضاف غالباً مادياً (الماء، النجوم، الأنعام، السالكين،..) وجعل المضاف إليه غالباً معنويّاً (غاية، سرّ، مراد، راحة، أمن...)، فالمادي يُضَافُ إلى المعنوي، لأنّ الكمال عند ابن عربي هو مادة وروح، والانتقال من المعنوي إلى المادي ليس نقصاً بل ازدياداً، والله لم يهب الإنسان العنصر المادي في تكوينه ليكون عاراً عليه، أو نقصاً فيه، بل ليكون كمالاً له حين يُوظِّف المادي لخدمة الروحي، وكمال الإنسان يتحقّق بمستويات أربعة يتمتع بها عن سائر الكائنات هي: (مستوى حسي: أن يكون قوي البدي رشيق الحركة، ومستوى عقلي: أن يكون جيد الفهم بليغ الخطاب، ومستوى اجتماعي: حائز على

---

[١] التعريفات، القاضي الجرجاني ٢٦٨.



الفضائل كالشجاعة والعدالة والحكمة، ومستوى روحي: متصل ومتحد بالعقل الفعّال)[١].

كما جَسّدَ ابن عربي بالإضافة اللغوية نظريةً في الفيض فأضاف إلى الضمير مثل (أنت حمدي، أنت طولي وعرضي، أنت سمائي وأرضي،..) وأضاف لفظاً إلى لفظ آخر (أنت حامل أمانتي وعهدي)، (أنت مجلى صفاتي، مُفصّل أسمائي، فاطر سمائي، موضع نظري، مجتمع جمعي، سرّ الماء، سرّ نجوم السماء، بحر الأوصاف..) وأضاف بالوصف حيث أضاف لفظاً إلى لفظٍ آخر مثل (الدّرة البيضاء والزبرجدة الخضراء) و(العُدْوة الدنيا) و(العُدْوة القصوى) وتصف الدكتورة سعاد الحكيم ظاهرة الإضافة عند ابن عربي، بأنها من أسس التقانة اللغوية، وترى أنَّ (الإضافة تُبرِز الجانب الحيوي من جوانب الوجود الكوني، وهو وجه العلائق والنسب، وتؤكد على التفاعل، فالإضافة تفاعل بين المعنيين المضافين، وليس مجرد اجتماع حقيقتين. بل هي تركيب حقيقتين تتآلفان، تتحدان، تتبادلان الصفات فتتلون حقيقة الصفة مثلاً بحقيقة الذات)[٢]، فابن عربي يجعل من الإضافة، وهي ظاهرة لغويّة ونحويّة تجسيداً لمعنى الفيض نظريته الفلسفية الصوفية، فالفيض هو التجلي الإلهي.

رصدت الدكتورة سعاد الحكيم عند ابن عربي أساساً لغوياً آخر، هو تحوّل اللفظ المفرد، ومعناه (إنّ عالم ابن عربي ليس عالم رموز، إذ القضية عنده قضية أسماء قيلت لمعانٍ، لذلك لا ينفرد مُسمًّى باسم، بل الاسم يُطْلَق على كل من تحقّق فيه معنى الاسم)[٣]، ويمكن التمثيل لهذا الأساس اللغوي من النص بكلمة (بحر) فقد وردت في سياقين هما (بحر الأوصاف) و(بحار الخلق)، فلفظ بحر ليس رمزاً ظاهراً لمعنى باطن، فالبحر بحر، لكنَّ اسم البحر تحوَّل إلى اسم أُطلِقَ على الأوصاف، لأنها كثيرة وعلى الخلق، لأنهم كثيرون، ومعنى كلمة بحر يتضمن الاتساع والكثرة.

أخذ ابن عربي من الطبيعة الكثير من المفردات (الماء)، و(نجوم السماء)، و(الريحان)، و(الأصداف)، و(بحر)، و(الأنعام)، و(الروضة)، و(الأزهار)، و(المغرب)، و(المشرق)، و(الأرض بزخرفها)، و(جناح)، و(رياح)، و(غمام)،

---

(١) البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي، سعد الدين كليب ٣١٥،٣١٧.
(٢) ابن عربي ومولد لغة جديدة ٨٥.
(٣) ابن عربي ومولد لغة جديدة٢٠.



و(فلك) و(حياض)، و(الرياض)،... الخ وأَودَعَها النص ليقول: إنَّ الطبيعة المادية تدخل في تكوين الإنسان الكامل، وإنَّ وحدة وجود تقوم بين الطبيعة والإنسان، لكنَّه لم يُبْقِ على مادية مفردات الطبيعة، بل نقل معظمها من عالم المادة إلى عالم المعنى، ليكون توحيدُه بين المادة والمعنى أحدَ تجلياتِ مذهب وحدة الوجود.

إنّ هذه المناجاة نموذج يؤكد أنّ النثر الصوفي هو أدب بقاء اللفظ والمعنى، وبقاء اللفظ ببقاء المعنى، وبقاء المعنى ببقاء اللفظ، بعد أن أمعن النقد القديم في تكريس ثنائية اللفظ والمعنى، ففي النثر الصوفي لم تعد ماهية اللفظ مجرد الصوت، ولا ماهية المعنى مجرد الفكر، ففي اللفظ كثير من عناصر المعنى، وفي المعنى الكثير من عناصر اللفظ واللفظ في سياق صوفي يتمتع بطاقة إيحائية غير محدودة تولد من الرمز والمجاز والإشارة، ما جعل المعنى يميل من البساطة إلى التعقيد، من المحدود إلى اللامحدود، فالمعنى بحسب الصوفي لم يعد مجرد المعنى المعجمي بل المعنى السياقي بنتيجة العلاقة بين اللغة والأفكار، والمعنى أيضاً هنا ليس المعنى الحرفي، وليس المعنى البعيد إنّه معنىً ثالث ابتكره ابن عربي، بعد أن حقق الاتحاد بين اللفظ والمعنى. (أنتَ ردائي، أنتَ سرُّ الماء وسرُّ نجوم السماء، أنتَ دررُ الأصداف، وبحر الأوصاف. أنتَ روضةُ الأزهار، وأزهار الروضات الخ).

فأبرز معاني المرآة في (أنتَ مرآتي) أنّه يمكن للإنسان بترقيّه نحو الكمال أن يُجسّد الكثير من معاني صفات الله وتجلياته وأبرز معاني الرداء في (أنتَ ردائي) أنَّ الإنسان (رداء) أي (تجسّد) لمعانٍ إلهيةٍ مبثوثة في الكون، وأبرز معاني (أنتَ سرّ الماء) أنّه إذا كان الماء هو الحياة والوجود فالإنسان هو سرّ الحياة والوجود؛ أي سببهما، وغايتهما في آنٍ معاً... وهكذا يمكن استشفاف الكثير من المعاني من (سر نجوم السماء)، و(درر الأصداف)، و(بحر الأوصاف) الخ.

لقد أولى ابن عربي فكرة الكمال اهتماماً مُميّزاً ليس بوصفها قضية معرفية وحسب، بل بوصفها فكرة أدبية ذات دور ريادي تُذكِّر بالمجتمع الفاضل الذي يحلم به الشعراء والمفكرون، وقد واكب ابن عربي الكمال كفكرة بمحاولة كمال أدبي، فكمال المضمون يُلزِمُ كمال الشكل، وكمال الفكر يُلزِمُ كمال التعبير عنه، وهذا ما صنعه ابن عربي إذ لم يُهمِلْ وسيلة في الخيال، البيان، والبديع، واللغة، بل استخدمها جميعاً بالقدر نفسه من الاهتمام ليصنع كماله الكتابي الخاص في نص المناجاة كما في سائر كتاباته، فضلاً عن ارتباط أصيل بين مفهوم الكمال ومفاهيم الجمال والجلال، فالإنسان الكامل في النص جميل وجليل لأنه يستمد



كماله وجماله وجلاله من الله تعالى، فهو جميل وجليل في باطنه ومعناه أي في دوره (حمل الأمانة، والوفاء بالعهد، والقيام بالحق...) وجميل وجليل في شكله وظاهره (أنت مرآتي. ومجلى صفاتي. أنت الدرة البيضاء والزبرجدة الخضراء.. أنت سر الماء، سر نجوم السماء أنت جنة العارفين... غاية السالكين، وخشية العالمين، وعصمة اللائذين...الخ).

يُعنَى ابن عربي بالبيان والبديع عنايته بالفكر، فالكشف الصوفي عنده يناظر الخلق الفني، والإبداع الأدبي، لكنّ ابن عربي لا يستخدم ألوان البيان والبديع للغاية الفنية وحدها، بل لغاية فكرية؛ فالطباق، والتشبيه، والجناس أبرز الألوان الفنية في هذه المناجاة، ووُظِّفت جميعاً لترجمة مذهب وحدة الوجود.

الطباق في النص تعبير مزدوج عن جدل الأضداد في وجود الإنسان، وعن رغبة الصوفي بحل هذا الجدل، فهو ليس مُجرد زينة، بل صياغة لمعان متضادة، والتوحيد بينهما رغم تناقضها، والتأكيد أنّ بين معاني وحدة الوجود، وجود الشيء، ونقيضه، وأنّ تجاور هذه المتناقضات، هو تأكيد لسمة الجدل والصراع الملازمة لوجود الإنسان، وتأكيد لأنّ هذا الوجود ليس أحادي الهوية، ليس وجوداً للإلهي بمفرده، ولا وجوداً للإنساني بمفرده، هو وجودٌ لهما معاً على الرغم من أن وحدة الوجود عند ابن عربي لا تلغي الثنائية الحادة بين الله والإنسان، فالإنسان يُحقّق كماله بالمعرفة، ثم يخوض معراجه نحو سماء الله، والطباقات في النص عفوية واقعية تابعة للمعنى (الشاهد والمشهود)، و(اللاهوت والناسوت)، و(الدنيا والقصوى) و(أرضي وسمائي) و(فناء وبقاء)، و(خفيّ ومبين)، و(قبض وعطاء)، و(جمع وفرق)، و(ورود وصدور)، و(وصل وبين)، و(بطنت وظهرت)، و(قدّمت وأخّرت)، و(أعلنت وأسررت)، و(أمن وخشية).

لا يَقِلُّ الجناس أهمية عن الطباق؛ فهو يُتمِّمُ مهمة الطباق في إنجاز المعنى، يُحقِّقُ الاتحاد الذي لم يحققه الطباق؛ لأنَّه يُمهّد طريقاً للخلاص بإبرازه المعنى الحقيقي للوجود، وهو لقاء الله والإنسان فمعنى الجناس يتبع معنى الوجود، فضلاً عن دوره في تجميل الصياغة بخلق الإيقاع، ومنح أدبية النص وحدةً وتكافؤاً بين الشكل والمضمون (أدنى ودنيا)، و(أسمائي وسمائي)، و(سلطانك وسلطاني)، و(ملك وملكوت)، و(ختم وختام).

فالبديع إحدى القضايا النقدية الهامة في النثر الصوفي حيث لم يكن فيها مجرد لون تزييني، أو تعبير فني، بل كان ظاهرة لغوية تترجم أفكاراً فلسفية ومذهبية؛ فالطباق تضاد وصراع، والجناس توافق وانسجام، لقد تميَّز علم البديع

في النتاج الصوفي بعفويته بسبب من طبيعة التجربة الصوفية ذاتها، والمتحولة بين طباق وجناس، وبسبب آخر من طبيعة العلاقة بين الله والإنسان، والمتحولة بين وصل وفصل.

النص غزل إلهي بالإنسان، يُظهِرُ الوجه الآخر لعلاقة الحب بينه وبين الله، فبعد أن اعتدنا أناشيد الحب الصوفية المُهداة من الإنسان إلى الله، هذه أنشودة حب صوفية مُهداة من الله إلى الإنسان، وهو شطح جديد من حيث هو مُوجه من الله (تعالى) إلى الإنسان، وإن كان ذلك من بعد الإنسان الكامل والنبي ε، فشطح ابن عربي يختلف عن الشطح الصوفي قبله في كونه مُوَجّهاً من الله إلى الإنسان، ففي الشطح الصوفي قبله كان الإنسان يُؤلّه نفسه، وفي شطح ابن عربي الله يُؤلِّه الإنسان فيمنح للشطح شرعية وعلنيةً (عبدي بك ترديت، وعليك استويت، فسبحانك ما أعظمك سلطانك، سلطانك سلطاني فكيف لا يكون عظيماً، ويدك يدي فكيف لا يكون جسيماً)، (طوبى لسرٍّ وصل إليك وخَرَّ ساجداً بين يديك)، ودافع ابن عربي إلى نسبة هذا الشطح إلى الله هو الحب (كل محب مشتاق ولو كان موصولاً والحق يحبك، وكم يدعوك الحق إليه وأنت تفرّ منه، وهو قادر على ردّك إليه فإنّك منه لا منك)[1]، في النثر الصوفي تطورت عاطفة الحب الإلهي تطوراً كبيراً عمّا كانت عليه في قصائد الغزل الصوفي؛ لقد أصبح فيضاً روحيّاً لا تحدُّه قافية، ولا يَسعُهُ وزنٌ، بل يمتد على سطور النص النثري، وبينها، ويتجاوزها إلى ما بين سطور الكون، وأوغلت هذه العاطفة في الرمزية، وفي الجرأة عن إعلان الاتحاد، عبر الشطح الصادر عن الصوفيّين، والشطح المنسوب إلى الله سبحانه في مناجاة (التشريف) فضلاً عن تطوّرٍ أبرز في قضية الحب الصوفي يبتكره ابن عربي؛ وهو تحويل الحب من حب من طرف واحد إلى حب متبادل يصدر أولاً عن الله سبحانه.

وبهذا الخطاب المُبتكَر المُوجَّه من الله إلى النبي ε ومن بعده الإنسان يبدو أنّ تأثر ابن عربي بالنِّفَّري، واضح فهذه المناجاة تكاد تُناظِر مخاطبات النِّفَّري التي وردت على لسان الرب موجهةً إلى العبد، ويبدو أنّ هذه ليست المرة الأولى التي يتأثر فيها ابن عربي بالنِّفَّري، يؤكد سامي اليوسف أنّ (ابن عربي قرأ النِّفَّري وأُعجب به وذكره، في الفتوحات المكيّة، وحاول أن يُقلّده مرةً على الأقل في كتاب

---

[1] رسائل ابن عربي، محيي الدين بن عربي ٢٦٧.



الشاهد)[١]، فبعض الأفكار والأساليب التي وردت في (الشاهد) لها نظيرُها في بعض تفصيلات وحدة الشهود النِّفَّريّة يقول ابن عربي: (الحق بحر قعره الأزل، وساحله الأبد، فاركب سفينة ذاتك، ولا ترفع شراعاً، فإنّ الغرض طلب الساحل ولا ساحل، فاترك الموج يُسيّرُك فإنّي أخاف عليك من الشراع أن يوكلك الحق إلى تدبيرك، موج هذا البحر موج بلا زبد لأنه لا يعتمد بعضه على بعض)[٢].

الخيال وسيلة الكشف الصوفي، وابن عربي يقرن بين الكشف الصوفي والخلق الإلهي، فالصور هي إبداعٌ صوفي لوحدة الوجود بين الله والإنسان والعالم، فالتشابيه (أنت مرآتي)، و(أنت ردائي)، و(أنت جنة العارفين)، و(أنت درر الأصداف)، و(بحر الأوصاف)، و(أنت روضة الأزهار، وأزهار الروضات)، تشابيه لا تحتفظ بطرفيها متباعدين بل تقربهما إلى درجة التوحيد من خلال اتحاد عنصري التشبيه (المشبه)، و(المشبه به)، فوظيفة الصورة هي الجمع بين العنصرين، وبالتعبير الصوفي تمّ التوحيد بينهما بهدف توحيد الذات الفردية بالعالم توحيد الجزء بالكل.

وهذه التشابيه حُذِفَت منها أداة التشبيه ليكون التشبيه بليغاً؛ فالإنسان لا يشبه مرآة الله بل هو المرآة ذاتها، وهو لا يشبه الجنة، والدُرَر، والبحر، والروضة، والأزهار، والأنعام...، إنّه هو الجنة، والدرر، والبحر، والروضة، والأزهار، والأنعام... وهذا شكل آخر من أشكال وحدة الوجود التي يتمحور حولها جهدُ ابن عربي، لغويّاً، وفكريّاً، وبيانيّاً، وبديعيّاً معاً، فللصورة دور هام في أداء المعنى، فهي بصيرة ورؤيا تخبر عن غيب ما اكتشفته، وهي هنا تخبر عن كون علاقة المشابهة هي علاقة مطابقة، فالتشبيه حقيقة.

الخيال قضية نقدية أبرزَها الصوفيون في نتاجهم، وأضافوا إلى البعد الفني فيها بُعداً معرفيّاً لا يقلُّ أهميةً، فالخيال عالم، ورؤية لهذا العالم تتجسد في نص، وزاوج الصوفيون بين البُعدين الفني والمعرفي، فأدخلوا الصوفية في الأدب لِتُبنى جمالية النص الصوفي على الرمز والمجاز، وليُحقّق الأدباء الصوفيون أبرز المقاييس النقدية الموضوعية للخيال من قوة ابتكار، وقوة تصوير، وليجعلوا من الخيال وسيلة لكشف المجهول.

---

[١] مقدمة للنِّفَّري، يوسف سامي اليوسف ١٥٣، ١٥٤.
[٢] رسائل ابن عربي، محيي الدين بن عربي ٢٦٧.

ابن عربي ابتكر علاقة بين الخيال واللغة، أصبح الخيال مُكوِّناً لغويّاً يُجسِّدُ المعنى المجرد (أنتَ جنة العارفين، وريحان المقربين)، (أنتَ بحر الأوصاف)، (أنتَ سرّ الأنعام والأعراف).. الخ.

ينتصر ابن عربي للنثر المسجوع، والسجع في كتاباته ليس صفة بلاغية بل نوعاً أدبياً جديداً مُبتَكِراً تقاليدَ فنيّةً خاصة به، المقاطع القصيرة، والكلمات القليلة في الفواصل المسجوعة، ما يجعل النص صالحاً . ليس للحفظ فقط . كما أراد ابن عربي بل للغناء أيضاً.





خاتمة

على الرغم من عدم مواكبة النقد القديم لتطورِ النثر العربي، ومن طغيان نقد الشعر، ثمّة قواعد مشتركة تصلح لدراستهما معاً، وثمّة نظراتٌ نقديّة خَلُصت إلى المساواة بين الشعر والنثر، ومنحِهما القيمة الفنيّة ذاتها، فالفرق بين الشعر والنثر هو فرقٌ في الكميّة والشكل، وليس خلافاً في الجودة، والمقارنة بين الشعر والنثر قضية مهمة انتهت لمصلحة الشعر والنثر معاً.

وقد حُلَّتْ مشكلة الفصل بين اللفظ والمعنى بالتوحيد بينهما، كنتيجة حتمية للتوحيد بين الفكر واللغة ففي الوقت الذي انتصر فيه بعض النقّاد القدماء للفظ انتصرَ نقّاد آخرون للمعنى، فحرّروا اللغة من قيدِها المنطقي الحرفي، وحثّوا على التحام الشكل والمضمون، وعلى تداخلهما واتحادهما، وأكدّوا أنَّ اللغة هي مرآة الفكر، والفكر مصدر اللغة، ووسّعوا مفهوم المعنى بإدخال عناصر جديدة إلى المعنى؛ أبرزها (الصورة)، بعد أن انحصر في (الفكرة المجردة)، أو (الغَرَض). وعلى يد الجرجاني . تحديداً . تغيّر مفهوم اللفظ، كما تغيّر مفهوم المعنى، من خلال نظريته المحدثة (السياق)، ومفادُها أنَّ اللغة مجموعة من العلاقات، وأنَّ قيمة الألفاظ تكمن في حُسنِ تأليفها.

رأى النقّاد القدماء أنْ لابُدَّ من التنظير للبيان والبلاغة، بشرح الوسائل الأقدر على امتلاك ناصية كتابة مثالية باستيفاء شروط بيانية وبلاغية، وقد استلهَمَتْ جهود النقد القديم الذوقَ الذاتي، وحكمت على النصوص من بعيد بالجودة أو الرداءة، وكانت أحكامهم جمعاً، وتلخيصاً، وشرحاً، وتبويباً.

النثر الصوفي هو النوع الثاني في النثر العربي، إلى جانب نوع أول هو النثر البلاغي؛ فالنثر البلاغي يلتزم قواعد اللغة، والبلاغة، والبيان، ويتخذ من الموضوعات السياسية، والدينية، والاجتماعية، مجال اهتمام له، أمّا النثر الصوفي فيبتكر قواعده الخاصة في اللغة، والبلاغة، والبيان، ويتخذ من موضوعات الحياة، والموت، والوجود، والعدم مجالاً لاهتمامه. فالنثر الصوفي حوّل التجربة الصوفية من تجربة في الفكر والعبادة إلى تجربة في الكتابة، وحققّ إنجازه في التعبير عن قضايا معرفية غارقة في الفلسفة، بلغة أدبية أبرز ما فيها الشطح؛ إذ لم يعد الصوفي يتحدث عن الله، بل أصبح يتحدث بلسانه بكلماتٍ عفوية، مشحونة بالانفعال والمعنى.



الحب قضية متداخلة مع قضية المعرفة في النثر الصوفي؛ لأنَّ المعرفة الصوفية معرفة قلبية، والتجربة الصوفية تجربة وجدانية، كشفية أساسُها الحب، الذي أكثر الصوفيّون من تسمياته: (هوى)، و(وجد)، و(عشق)...، وقد عبّر الصوفيّون عن هذا الحب بأسلوب (الغزل الإلهي)، متأثّرين بالغزل العذري وقصصه الغريبة، وقد جاء رمز الأنثى للذات الإلهية من كون المرأة رمزاً من رموز الخلق، وبعدَ أن كان الاتجاه التقليدي في التصوف يرى الحب علاقة من طرف واحد أصبح علاقة حب متبادلة.

تداخلت قضايا الحب، والمعرفة، والخيال في النثر الصوفي؛ إذ إنّ تحصيل المعرفة الصوفية يتم عن طريق الخيال، والخيال في الصوفية قضية معرفية فنية في آنٍ معاً، فعلى الصعيد المعرفي يُشكِّل الخيال عالماً، وعلى الصعيد الفني يُشكِّلُ نصّاً هو رؤية ذلك العالم؛ فهو الأساس في التجربة الصوفية عيشاً وكتابة، وهو النقطة التي تلتقي عندها الصوفية الأدبَ. والأدبُ الصوفي هو الذي أبرز قدرات الخيال العديدة، ولفتَ الانتباه إلى قوته المُهملة، حيث يتصدّى لأبرز مهمة صوفية وهي تحقيق اللقاء المجازي بين الله والإنسان، وفي النثر الصوفي وحده تحقّق للخيال . بوصفه عنصراً فنيّاً . أهم مقاييسه الجمالية؛ من قوة ابتكار، وقوة تشابه بين الصفة والموصوف، وأصالةَ إبداع، وصدق رؤى الباطن، كما تحققت الوظيفة المترتبة عليه؛ وهي الكشف.

الجدل أيضاً قضيّة معرفية تتجسد في النثر الصوفي شكلاً ومضموناً، والجدل الصوفي هو تجربة الإسلام في البحث عن مثلٍ أعلى يُوحِّد بين الجسد الإنساني، والروح الإلهية، وثمة منطلقٌ نفسي لهذا الجدل هو غربة الصوفي، وبحثه عن الموطن الأول للروح، خلاصاً من التناقض، وحُلماً بالحرية، وعروجاً من الأرض إلى السماء، ولعلّ أبرز ثنائية جدلية في الصوفية هي (جدليّة الظاهر والباطن) فقد أدّى تداخل السياسة والدين إلى احتلال هذه الثنائية، في الثقافة العربية، موقعاً مشابهاً لموقع ثنائية (اللفظ) و(المعنى) في البيان العربي، ما أدّى إلى ابتكار أشكال قادرة على التعبير عن المضامين الصوفية الجريئة، وكَشَفَ عن أبعاد جديدة في اللغة والفكر؛ إذ يرادفُ الظاهرُ الشريعة، والتنزيلَ، ويرادف الباطنُ الحقيقةَ والتأويل.

ويتميز الجدل الصوفي بالتوليد اللغوي، إذ تتعدد أسماء الثنائيات المتناقضة لتُعبِّر عن مضمونٍ فكري واحد، كجدلية الموت والحياة التي ترادف جدليات الفناء والبقاء، والغيبة والحضور، والستر والتجلّي.



من القضايا المعرفية أيضاً قضية الكمال التي تبلورت في نظريةٍ فلسفية ذات طابع أسطوري؛ لأنها تفترض في الإنسان بطولةً وقدرةً على التغيير الجذري الشامل، وكان الدافع إلى ابتكارها هو الارتقاء إلى مرتبة خلافة الإنسان الله في الأرض، وقيامه بدورٍ اجتماعي تغييري ريادي، هو بناء مجتمع فاضل.

حقّق النثر الصوفي درجة الاتحاد بين اللفظ والمعنى، فاللفظ ليس مجرد أداة توصيل،بل مستوىً تعبيري يُناظر الشحنة النفسية والروحية في الأحوال والمقامات الصوفية، ولأنَّ التجربة الصوفية تجربة في اكتشاف معنى الكون والوجود، حيث يكتشف الصوفي لكلِّ شيءٍ معنى، ويغدو اللفظ معنى أولاً في داخله معانٍ كثيرة هي وليدةُ معنى المعنى، تلك الطاقة الإيحائية بلا حدود، فقد خلّص الصوفيون مفهوم (المعنى) من جموده، ونبّهوا من موقع الفكر الديني والفلسفي إلى ضرورة اكتشاف المناطق المجهولة من المعنى، بوساطة الكشف للوصول إلى معنى المعنى، وأبرز سماته التحرر من قيد اللفظ.

الرمز قضية تعبيرية محورية في النثر الصوفي، فهو أسلوب التعبير الأمثل لدى الصوفيّين؛ لأنّه مخرج آمن لأفكارهم الجديدة الجريئة، ومن أبرز سمات الرمز الصوفي أنّه قد يكون رمزاً لنقيضه، فالموت مثلاً رمزٌ للحياة لأنّه حياة أخرى.

إنّ دراسة الرموز الصوفية، من حيث صياغتها، يكشف عن ثلاثة أنواع؛ هي الرمز الذهني، والرمز الحسي، والرمز المجازي، فالرمز الذهني ليس رمزاً مفرداً بل هو تركيبٌ لفظي ولا يُستمد من الواقع؛ لأنّ معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع بل إلى الذهن، والرمز الحسي هو رمزٌ مباشر يقع في كلمة واحدة كرمز الطير، والبحر... أمّا الرمز المجازي فهو المعاني الثواني التي أفرزها المجاز؛ لأنّ المجاز هو التعبير غير المباشر، وهو الإيحاء، والإشارة، ومنه الاستعارة، والكناية. وعلى الرغم من تنوّع الرموز الصوفية، فالرمزان الذهني والمجازي هما الأقرب إلى طبيعة التجربة الصوفية؛ لأنّها تجربة في عالم الشعور، والمعنى، والخيال.

الشطح قضية تعبيرية أخرى في النثر الصوفي، وهو شطحٌ من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن تعدد الأديان إلى الله الواحد. فالشطح هو كلام الصوفي الفاني عن ذاته، الباقي بذات الحق، والشطح إشارات ورموز قابلة للتأويل، ونصوص أدبية ذات أبعاد جمالية تركيبياً، وبيانيّاً وبديعيّاً، فالنثر الصوفي . عموماً . وظّف تشكيلات اللغة، والبيان، والبديع توظيفاً مكثّفاً، فضمّنَها معظم



الرصيد الصوفي المعرفي.

إذا كان للشعر الصوفي ينابيعه التي نهلَ منها كالشعر الديني، وشعر الغزل، وشعر الخمر، فالنثر الصوفي إبداع نهلَ من الموهبة، والتأمل، والباطن، فلا تكلّف فيه، ولا تقليد؛ لأنّ النص الصوفي هو التجربة ذاتها التي يَصِفُها؛ وهي تجربة نفسية انفعالية تنشدُ الكشف، تبتكر لغتها الخاصة الغامضة والمجرّدة للتعبير عن رؤاها.

وإذا كانت العلاقة بين القديم والمحدث علاقة يُهيمن فيها القديم، ويُثبّتُ الأصولَ دينيّاً، وفنيّاً، فقد كانت الصوفية من المواجهات البارزة لهذه الهيمنة، طورّت الإيمان التقليدي إلى معركة كشفية، والمحبة الأرضية إلى محبة سماوية مبحرة في الكون، نصوص النثر الصوفي نصوص ثرّة بمضامين وأساليب متفردّة، فيها ابتكُرَتْ أسس بنائية جديدة، ولغة توازي العالم المُكتشَف قوامُها الصورة، والرمز، والإشارة.

اقتبس أصحاب النثر الصوفي فكرة المعراج النبوي ليجعلوها رمزاً، ومن ثمَّ نوعاً أدبياً يحتوي خبراتهم الروحية وتصوراتهم الدينية، وأسندوا إليه وظيفةً تعليمية ومعرفيّة.

الفلسفة الصوفية هي فلسفة في النور، وأصله النور المُحمّدي؛ نور الإنسان الكامل الذي حاول النثر الصوفي مقاربته بوساطة الخيال، فرأى فيه الحلاّج سراجاً، ورأى فيه البسطامي معرفةً وخلاصاً، ورأى فيه النِّفَّري مهديّاً قادماً من السماء لقيادة ثورة على الظلم والظلام، ورأى فيه السهروردي إشراقاً ونوراً وطاقة تمدّ الوجود بالحياة، ورأى فيه ابن عربي إنساناً كاملاً مقترباً من الألوهية.

اقترب نثر (الإشارات الإلهية) كثيراً من النثر الصوفي، بتجاوزه قواعد النثر البلاغي، واتخاذه موضوعات الحياة والموت، والوجود والعدم مجالاً لاهتمامه، ما يؤكد أنّ نصوص (الإشارات) هي طريق التوحيدي نحو التصوف.

هكذا أفرزت الصوفية أدباً جديداً تبعثه عاطفة عارمة ومثالية في النفس الصوفية النازعة نحو الخير، والراغبة في التعبير عن قيم ذاتية وقيم كونية، وهذا أبعد هدف يمكن أن ينشده الأدب.



المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

١ . ابن عربي، حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس، ترجمة عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات . الكويت ١٩٧٩م.

٢ . ابن عربي ومولد لغة جديدة د. سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١م.

٣ . أبو حيان التوحيدي، د. إحسان عبّاس، بيروت ١٩٥٦م.

٤ . إحياء علوم الدين، أبو حامد الغزالي، دار الفكر . بيروت ١٤١٤ هـ . ١٩٩٤م.

٥ . أخبار الحلاّج، لويس ماسينيوس مع بول كراوس، مطبعة القلم . مكتبة لازور ١٩٣٦م.

٦ . أساس البلاغة، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثالثة ١٩٨٥م.

٧ . الإسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، محيي الدين بن عربي، تحقيق د. سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٨م.

٨ . أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تصحيح وتعليق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة . بيروت ١٩٨٢ م.

٩ . أسطورة الحلاّج، سامي خرطبيل، دار ابن خلدون . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٧٩م.

١٠ . الإشارات الإلهية، أبو حيّان التوحيدي، تحقيق وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، مطبعة جامعة فؤاد الأول . القاهرة ١٩٥٠ م.

١١ . اصطلاحات الصوفية، كمال الدين عبد الرزاق القاشاني، ضبط وتعليق موفق فوزي الجبر، دار الحكمة . دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٥م.

١٢ . أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة السادسة ١٩٦٠م.

١٣ . الإمتاع والمؤانسة، أبو حيّان التوحيدي، تصحيح وضبط أحمد أمين وأحمد الزين، دار مكتبة الحياة . بيروت.

١٤ . الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل، عبد الكريم الجيلي، مطبعة محمد علي صبيح بالأزهر . القاهرة ١٩٦٣م.

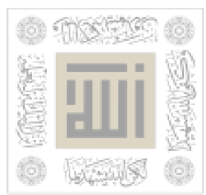
١٥ . إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، إسماعيل باشا محمد أمين مير سليم، مكتبة الإسلامية والجعفري تبريزي . طهران، الطبعة الثالثة ١٣٧٨م.

١٦ . البصائر والذخائر، أبو حيّان التوحيدي تحقيق وتعليق د. إبراهيم الكيلاني، مكتبة أطلس ومطبعة الإنشا . دمشق ١٩٦٦ م.

١٧ . البنية الجمالية في الفكر العربي الإسلامي د. سعد الدين كليب، نشر وزارة الثقافة .




دمشق ١٩٩٧ م.
١٨ . بيانات السريالية، أندريه بريتون، ترجمة صلاح برمدا، نشر وزارة الثقافة . دمشق ١٩٧٨ م.
١٩ . البيان والتبيين، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٤٩ م.
٢٠ . تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عباس، دار الثقافة . بيروت، الطبعة الثالثة ١٤٠١ هـ . ١٩٨١ م.
٢١ . تراث الحلاّج، (أخباره، ديوانه، طواسينه)، قراءة وإعداد وتحقيق د. عبد الإله نبهان ود. عبد اللطيف الراوي، دار الذاكرة . حمص، الطبعة الأولى ١٩٩٦ م.
٢٢ . ترجمان الأشواق، محيي الدين بن عربي، دار صادر . بيروت ١٩٦٦ م.
٢٣ . التصوف، لويس ماسينيون مع مصطفى عبد الرزاق، دار الكتاب اللبناني . الطبعة الأولى ١٩٨٤ م.
٢٤ . التعبير الصوفي ومشكلته، د. عبد الكريم اليافي، مطبوعات جامعة دمشق، ١٩٨١ . ١٩٨٢ م.
٢٥ . التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الريّان للتراث . مصر ١٤٠٣ هـ.
٢٦ . الثابت والمتحول، أدونيس، دار العودة . بيروت الطبعة الثالثة.
٢٧ . الحِكم الإلهية، محيي الدين بن عربي، دار الإرشاد . حمص، الطبعة الأولى ١٩٧٩ م.
٢٨ . حلية الأولياء في طبقات الأصفياء، أبو نعيم أحمد بن عبد الله الأصفهاني، طبع مكتبة الخانجي ومطبعة السعادة . مصر، الطبعة الأولى ١٩٣٨ م.
٢٩ . الحياة الروحية في الإسلام، د. محمد مصطفى حلمي، دار إحياء الكتب العربية . مصر ١٩٤٥ م.
٣٠ . حي بن يقظان (لابن سينا وابن طفيل والسهروردي، تحقيق وتعليق أحمد أمين، دار المعارف بمصر . الطبعة الثالثة ١٩٦٦ م.
٣١ . الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، نشر دار الكتاب العربي . بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٦٩ م.
٣٢ . خلاصة التوحيدي (مختارات من نثر التوحيدي)، جمال الغيطاني، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة ١٩٥٥ م.
٣٣ . الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، د. محمود قاسم، معهد البحوث والدراسات العربية ١٩٦٩ م.
٣٤ . الخيال (مفهوماته ووظائفه)، د. عاطف جودة نصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٤ م.
٣٥ . دراسات فنية في الأدب العربي، د. عبد الكريم اليافي، الطبعة الأولى ١٩٦٣ م.

٣٦ . دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د. محمد رضوان الداية، ود. فايز الداية، دار قتيبة . الطبعة الأولى ١٩٨٣ م.

٣٧ . رسائل ابن سبعين، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، المؤسسة المصرية . القاهرة.

٣٨ . رسائل ابن عربي، تقديم وضبط محمد شهاب الدين العربي، دار صادر . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م.

٣٩ . الرسالة القشيرية في علم التصوف، عبد الكريم بن هوازن القشيري، تحقيق وإعداد معروف زريق وعلي عبد الحميد، دار الخير . دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٨ م.

٤٠ . سير أعلام النبلاء، شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، إشراف وتحقيق د. شعيب أرناؤوط وعلي أبو زيد، مؤسسة الرسالة . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٣ م.

٤١ . شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، تحقيق عبد السلام هارون، وأحمد أمين، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٦٨ م.

٤٢ . شرح شطحات البسطامي، محمد غازي عرابي، دار المعرفة . دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

٤٣ . شرح كلمات بابا طاهر، عين القضاة الهمذاني (عبد الله بن محمد بن علي بن الحسين)، تحقيق تعليق محمد حسن علي السعدي، وزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي . طهران، الطبعة الأولى ١٤١٨ هـ.

٤٤ . شرح مواقف النِّفَّري، عفيف الدين التلمساني، دراسة وتحقيق وتعليق د. جمال المرزوقي، نشر مركز المحروسة . مصر، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م.

٤٥ . شطحات الصوفية، أبو يزيد البسطامي، د. عبد الرحمن بدوي، نشر وكالة المطبوعات . الكويت، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م.

٤٦ . الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف . بمصر ,١٩٦٦

٤٧ . صبح الأعشى في صناعة الإنشا، أبو العباس أحمد القلقشندي، طبع المطبعة الأميرية، بولاق . القاهرة ١٩١٣ م.

٤٨ . صحيح البخاري، شرح الكرماني، دار إحياء التراث العربي . بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٥ م.

٤٩ . صحيح مسلم، شرح الإمام النووي، المطبعة المصرية.

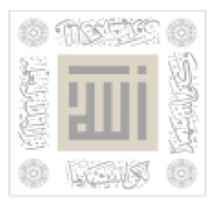
٥٠ . صفوة الصفوة، أبو الفرج بن الجوزي، دار المعارف . حيدر آباد الدكن، الهند، الطبعة الأولى ١٣٥٦ هـ.

٥١ . الصلة بين التصوف والتشيّع، د. كامل مصطفى الشيبي، دار المعارف . مصر، الطبعة الثانية.

٥٢ . الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، دار الثقافة . القاهرة ١٩٧٤ م.

٥٣ . الصوفية في الإسلام، رينولد نيكلسون، ترجمة نور الدين شريبة، نشر مكتبة

الخانجي . مصر ١٩٩٥ م.
٥٤ . الصوفية والسريالية، أدونيس، دار الساقي . بيروت، الطبعة الولى ١٩٩٢ م.
٥٥ . الصوفيون وأرباب الأحوال، عبد العزيز السيروان، تقديم الشيخ أحمد كفتارو، السيروان للطباعة والنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م.
٥٦ . طبقات الصوفية، أبو عبد الرحمن السُلمي، تحقيق نور الدين شريبة، نشر جماعة الأزهر، مطابع دار الكتاب العربي . مصر، الطبعة الأولى ١٩٥٣ م.
٥٧ . الطواسين وبستان المعرفة، الحلاّج، نشر دار الينابيع . دمشق ,١٩٩٤
٥٨ . العقد الفريد، ابن عبد ربه الأندلسي، تحقيق محمد سعيد العريان، الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٥٣ م.
٥٩ . علم المعاني قراءة ثانية للتشكيل النحوي، د. تامر سلوم، منشورات جامعة تشرين ١٩٩٧ م.
٦٠ . العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني، تحقيق د. محمد قرقزان، دار المعرفة . دمشق، الطبعة الثانية ١٩٩٤ م.
٦١ . عوارف المعارف لـ (عبد القاهر بن عبد الله السَهرورَدي) مع (إحياء علوم الدين للغزالي)، السهروردي، دار الفكر . بيروت ١٩٩٤ م.
٦٢ . عودة الواصل، د. سعاد الحكيم، نشر مؤسسة دندرة . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م.
٦٣ . عيار الشعر، ابن طباطبا العلوي، تحقيق د. عبد العزيز ناصر المانع، دار العلوم . السعودية للطباعة والنشر ١٩٨٥ م.
٦٤ . الفتوحات المكيّة، محيي الدين بن عربي، مصر ١٢٩٣ هـ.
٦٥ . فصوص الحِكَمْ، محيي الدين بن عربي، تعليقات أبو العلا عفيفي دار إحياء الكتب العربية . مصر ١٩٤٦ م.
٦٦ . فلسفة التأويل (دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي)، د. نصر حامد أبو زيد، نشر المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ١٩٩٦ م.
٦٧ . قراءات مع الشابي والمتنبي والجاحظ، وابن خلدون، د. عبد السلام المسدّي، دار سعاد الصباح . الكويت، الطبعة الرابعة ١٩٩٣ م.
٦٨ . قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د. محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية . بيروت ١٩٧٩ م.
٦٩ . كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، تحقيق وضبط د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١ م.
٧٠ . كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، مصطفى بن عبد الله الشهير بحاجي خليفة، تصحيح وتعليق محمد شرف الدين ورفعت بيكلة الكيلسي، مكتبة الإسلامية والجعفري تبريزي . طهران، الطبعة الثالثة ١٣٧٨ هـ.
٧١ . اللمع في التصوف، عبد الله بن عليّ السرّاج الطوسي، تصحيح رينولد ألن نيكلسون، مطبعة بريل في مدينة ليدن . هولندا ١٩١٤ م.




٧٢ . المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الأثير، تحقيق محمد محيي الدين بن عبد الحميد، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي . مصر ١٩٣٩ م.

٧٣ . مجموعة في الحكمة الإلهية لـ شهاب الدين يحيى بن حبش السُّهروردي، تصحيح هنري كوربان، مطبعة المعارف، استانبول ١٩٤٥ هـ.

٧٤ . محاورات مع النثر العربي، د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، العدد (٢١٨) ١٩٩٧ م.

٧٥ . مختارات من مواقف النِّفَّري، يوسف سامي اليوسف، دار منارات . دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨١ م.

٧٦ . مدارات صوفية (تراث الثورة المشاعية في الشرق)، هادي العلوي، نشر مركز الأبحاث والدراسات الاشتراكية، دار المدى . دمشق، الطبعة الأولى ١٩٩٧ م.

٧٧ . مراحل تطور النثر العربي في نماذجه، د. علي شلق، دار العلم للملايين . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩٤ م.

٧٨ . مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، عبد الرحمن الأنصاري المعروف بـ (ابن الدَّباغ)، نشر دار صادر . بيروت ١٩٥٩ م.

٧٩ . مشكاة الأنوار، أبو حامد الغزالي تحقيق وتقديم د. أبو العلا عفيفي، نشر الدار القومية للطباعة . مصر ١٩٦٤ هـ.

٨٠ . المعجم الصوفي، د. سعاد الحكيم، دار دندرة للطباعة والنشر . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨١ م.

٨١ . معجم المؤلفين، عمر رضا كحالة، دار إحياء التراث العربي . بيروت ١٩٥٧ م.

٨٢ . المعراج، أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري، إخراج التحقيق د. علي حسن عبد القادر، نشر دار الكتب الحديثة . القاهرة الطبعة الأولى ١٩٦٤ م.

٨٣ . المعراج والرمز الصوفي، د. نذير العظمة، دار الباحث . بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٢ م.

٨٤ . المقابسات، أبو حيان التوحيدي، تحقيق وشرح حسن السندوبي، الطبعة الأولى ١٩٢٩ م.

٨٥ . مقدمة ابن خلدون، دار الكتب العلمية . بيروت، الطبعة الرابعة ١٩٧٨ م.

٨٦ . مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة . بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩ م.

٨٧ . مقدمة للنِّفَّري، يوسف سامي اليوسف، دار الينابيع . دمشق ١٩٧٧ م.

٨٨ . ملامح النثر العباسي، د. عمر الدّقاق، دار الشرق . بيروت.

٨٩ . منطق الطير، فريد الدين العطّار دراسة وترجمة د. بديع محمد جمعة، نشر دار الأندلس . بيروت . الطبعة الثالثة ١٩٨٤ م.

٩٠ . منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي . بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٨٦ م.

٩١ . المواقف والمخاطبات، النِّفَّري، تقديم وتعليق د. عبد القادر محمود، تحقيق آرثر آربري، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة ١٩٨٥ م.
٩٢ . النثر الفني في القرن الرابع، د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت ١٩٧٥ م.
٩٣ . النص. السلطة. الحقيقة، د. نصر حامد أبو زيد، نشر المركز الثقافي العربي . الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٥ م.
٩٤ . نضرة الإغريض في نصرة القريض، المُظفّر بن الفضل العلوي، تحقيق د. نهى عارف الحسن، مطبوعات مجمع اللغة العربية . دمشق ١٩٧٦ م.
٨٥ . النظام والكلام، أدونيس، دار الآداب . بيروت.
٩٦ . نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٢ م.
٩٧ . نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، د. أُلفت كمال الروبي، نشر دار التنوير . لبنان، الطبعة الأولى ١٩٨٣ م.
٩٨ . نظرية المعنى في النقد العربي، د. مصطفى ناصف، دار الأندلس . بيروت، الطبعة الثانية ١٩٨١ م.
٩٩ . نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية . بيروت.
١٠٠ . النقد العربي نحو نظرية ثانية د. مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة العدد (٢٥٥) آذار ٢٠٠٠م، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الوطن . الكويت.
١٠١ . نقد العقل العربي (٢) بنية العقل العربي، د. محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربي . بيروت، الطبعة الثانية ,١٩٨٧
١٠٢ . نقد النثر، قدامة بن جعفر تقديم طه حسين تحقيق عبد الحميد العبادي، دار الكتب المصرية . القاهرة ١٩٣٢ م.
١٠٣ . النور من كلمات أبي طيفور، السهلجي، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، نُشِرَ ضمن (شطحات الصوفية)، نشر وكالة المطبوعات . الكويت، الطبعة الثانية ١٩٧٨ م.






المحتوى

الموضوع | الصفحة